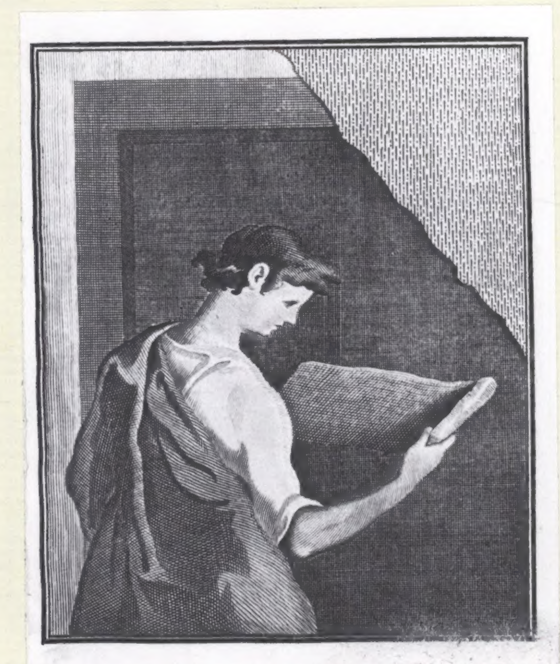




REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

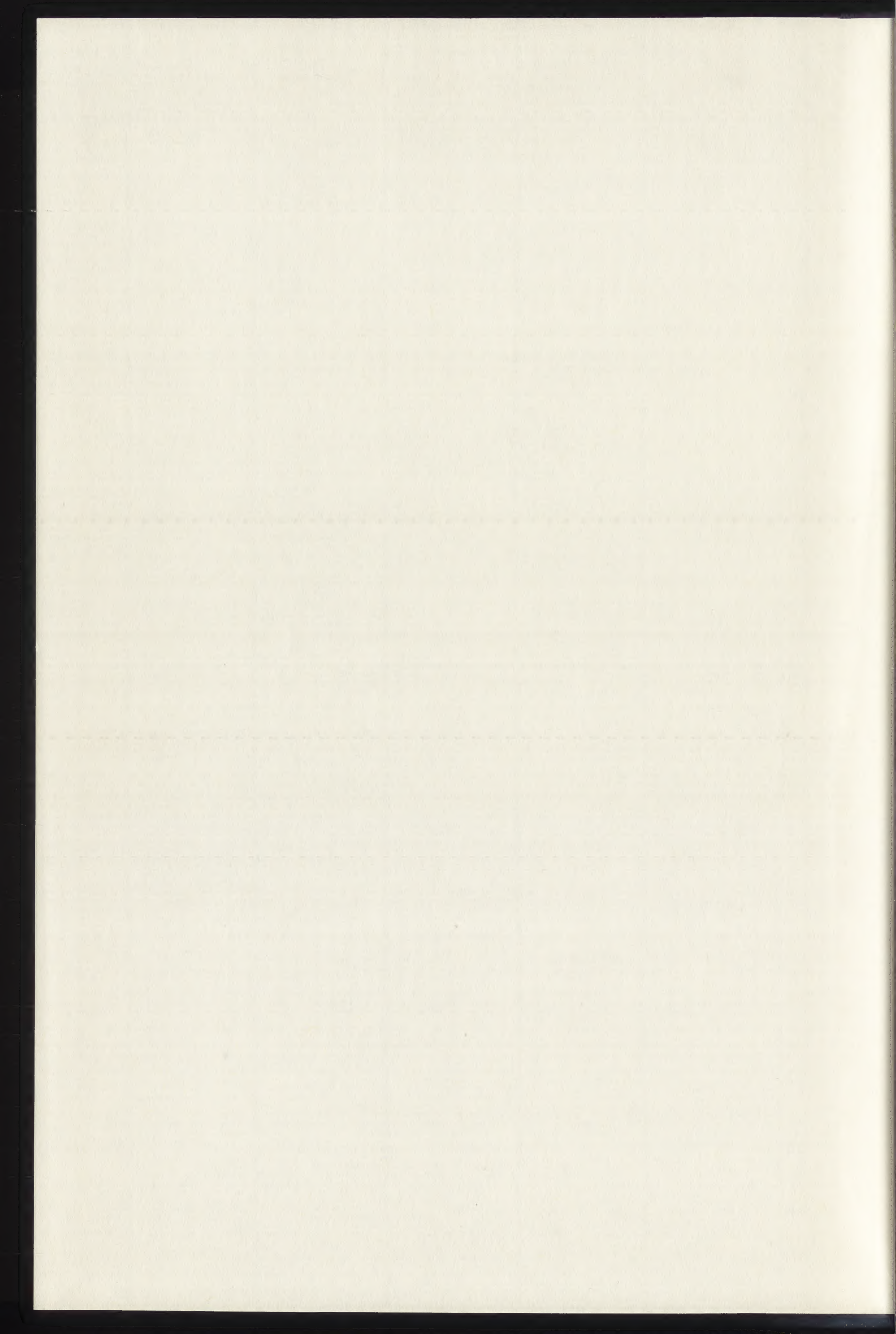
VON

HENRY THODE

UND

HUGO von TSCHUDI

VERLAG von W. SPEMANN



REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXII. Band.

BERLIN UND STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

WIEN, GEROLD & Co.

1899

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Inhaltsverzeichniss.

Litteratur.

Seite

Die Fresken im Querschiff der Unterkirche San Francesco in Assisi.

Von **Paul Schubring.**

Die toscanische Malerei erlebt am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts fast gleichzeitig an zwei Orten ein neues Aufblühen, in Florenz und Siena. In beiden Städten hat die absterbende, romanische, von byzantinischen Traditionen getragene Kunst vor ihrem Verstummen sich noch einmal in bedeutenden Künstlerindividualitäten verkörpert, hier in Cimabue, dort in Duccio. Aber der Boden, der die jung aufstrebende Malerei der Gothik zum Treiben bringt, ist in beiden Städten verschieden genug bestellt. In Florenz war die von den Pisani zu rascher Blüte emporgetriebene Bildnerei ein Herrscherfactor ersten Ranges für alle neu sich regende Kunstübung. In der That sehen wir denn auch die ganze Trecento-Malerei der Giottoschule auf den Schultern der Pisani stehen; ihr Stil wird von dem der Bildnerei entscheidend beeinflusst, um nicht zu sagen geprägt. In Siena war das ganz anders. Hier schrieb keine erfahrenere Schwesterkunst der Malerei die Wege vor, die sie zu gehen hatte. Wohl stand seit 1265 im Dom die Kanzel Niccolo Pisano's, an der auch der junge Giovanni schon mitgearbeitet hatte. Aber wir sehen, dass die sienesischen Bildhauer des Trecento nicht in den Bahnen bleiben, die Niccolo Pisano eingeschlagen hatte, und ebensowenig kann die sich an Giovanni Pisano, der seit 1284 der Bauherr des Doms und speciell der Fassade war, anschliessende Bildnerschule sich in der monumentalen Auffassung und dem strengen Reliefstil mit der gleichzeitigen florentinischen Kunst messen. Die sienesische Bildnerei des Trecento ist im Vergleich zu der florentinischen malerisch. Sie ist nicht entwickelt und stark genug, um die Malerei in ihren Bann zu ziehen; sie ist nicht eigenartig genug, um der Schwesterkunst einen Stil aufzudrängen, der dieser im Grunde fremd wäre. Giotto war gross genug, um den Stoss ertragen zu können, den die entwickelte Plastik seiner Schaffensart versetzte; er hat ihn pariert und vermöge seiner inneren Kraft aus sich heraus nicht nur eine Maler-, sondern auch eine neue Bildhauerschule geschaffen, die am Ende des Jahrhunderts bei dem rein malerischen Relief eines Ghiberti anlangen

sollte. Im Stoss und Gegenstoss entwickeln sich die Schwesterkünste am Arno. Ganz anders in Siena. Hier fehlte eine so durchgreifende und selbständige Künstlernatur wie Giotto. Der Malerei bleibt eine Reibung mit der Plastik erspart — oder sollen wir sagen: versagt? —; desto ungestörter konnte sie sich in sich selbst zurechtfinden und die eigenen Gesetze in sich entdecken. Dem florentinischen Relief tritt hier früh die malerische Bildeinheit entgegen. Die am Arno übliche Abbreviatur des Schauplatzes wird hier durch eine ausführlichere Schilderung der Scene ersetzt. In der Freude am bunten Spiel architektonischer Hintergründe findet man Gelegenheit, sich mit perspectivischen Fragen auseinander zu setzen, die weit über den rechtwinkligen Schreinerstil in Florenz hinausführen. Wenn in der Charakteristik und ethischen Verdichtung und Intimität Giotto schlechterdings unerreichbar blieb, so wurde dafür in Siena die breitanschauliche Erzählung, die naive allmähliche Entwicklung einer Historie, ein behagliches Verweilen bei idyllischen, fast genrehaften Zuständen — hier macht sich die Nähe Umbrien's bemerkbar — das eigentliche Programm. Zudem trägt der Führer der sienesischen Künstler, Simone Martini, ein seltsam romantisches Gepräge, ein Gemisch von antiker Tradition und mittelalterlicher Heldendichtung, an sich, das auch seinen Nachfolgern nie ganz abhanden kam.

Früh genug sollten diese beiden ihrem innersten Wesen nach so grundverschiedenen Richtungen zum Wettkampf unter einander aufgerufen werden. Da, wo der junge Giotto seine Feuerprobe bestanden, und auch seine Schüler die ersten Proben ihrer Kunst ablegten, sollten auch die Sienesen am frühesten zeigen, was sie konnten, — in Assisi. Nicht in Florenz oder Siena selbst stossen die beiden Kunstrichtungen aufeinander; nicht einmal die eingesessenen Künstler finden in ihrer Heimat die erste Gelegenheit zu bedeutender Bethätigung. Der Freskenschmuck in St. Croce, dem Trecentomuseum von Florenz, ist erst nach 1320 in Angriff genommen worden; aus der Frühzeit Giotto's ist nur das Fresco im Bargello erhalten, dessen Zustand intimeren Fragen gegenüber stumm bleibt. Simone Martini's grosse Madonna im Palazzo pubblico in Siena ist freilich schon 1315 gemalt, aber es ist ein durch Tradition und dem Gegenstand nach im Stil noch ganz gebundenes Fresco; erst in Assisi prägt sich die definitive Handschrift des Meisters aus.

Hierhin also haben wir uns zu wenden, wenn wir die Eigenart der florentinischen und sienesischen Kunst in ihrem ersten Bemühen confrontiert sehen wollen. Hier ist ein stiller Wettkampf ausgefochten worden, den zu verfolgen um so anziehender ist, je primitiver die Waffen sind, mit denen gefochten wird. So weit ich die Litteratur kenne, ist bisher dies gegenseitige Ringen und Sichsteigern nicht dargestellt worden. Thode's schönes Buch, dem auch ich das Meiste verdanke, ist doch von einem sehr ausschliesslichen Interesse für Giotto beherrscht. Die biographische Einzelbehandlung bei Crowe-Cavalcaselle und Dobbert hat es mit einem Nebeneinanderstellen der betreffenden Fresken bewenden lassen; namentlich

Simone Martini ist immer mehr als schöne Ausnahme bewundert, als in seiner Bedeutung für die Entwicklung der jungen toscanischen Kunst begriffen worden. Wir haben in Bälde eine Monographie über Simone Martini zu erwarten, die hoffentlich deu Anfang zu einer systematischen Behandlung des sienesischen Trecento bildet. Die vorliegende Untersuchung gilt einzelnen Fresken der Unterkirche, deren Behandlung vielleicht einen Teil jenes Wettkampfes klar legen kann. — Um den historischen Boden zu gewinnen, sei im Anschluss an Thode die Entstehung des ganzen Wandschmuckes der Kirche kurz skizziert.

Man begann mit der Ausschmückung an den damals noch nicht füı angrenzende Kapellen durchbrochenen Längswänden der Unterkirche, malte dann aber nicht den Chor der Unterkirche, sondern den Chor und die Querschiffe der Oberkirche aus. Darauf folgt die Freskenreihe an den Oberwänden des Langschiffes der Oberkirche. Von wem alle diese Fresken herrühren, ist hier nicht näher zu untersuchen. Thode weist sie dem Meister des Franciscus, Cimabue und seiner Schule zu. Alle diese Fresken, zu denen noch die herrliche Madonna im rechten Querschiffe der Unterkirche zu zählen ist, müssen vor dem grossen Cyklus der Franzlegende an den unteren Längswänden der Oberkirche gemalt sein, der sicher von Giotto und zwar vor seiner 1298 erfolgten Wanderung nach Rom gemalt ist. Damit haben wir einen bestimmten terminus a quo. Im Jahr 1298 war der Wandschmuck der Oberkirche vollendet. Nun folgt die weitere Ausmalung der Unterkirche. Hier brachte freilich ein Umbau um 1300 mannigfache Störung. In dieser Zeit nämlich sind erst die Kapellenreihen zu beiden Seiten des Langschiffes angebaut und dessen Wände durchbrochen worden, wodurch der Freskenschmuck des alten „Meisters des Franziskus“ grösstenteils verloren ging. Die Ausmalung dieser einzelnen Kapellen hing nicht von dem guten Willen des Ordens ab, sondern war Sache der einzelnen Familien, die sie für ihre Privatfrömmigkeit und Grabesruhe ausbaten. Ihre chronologische Folge hat daher den Fortgang der Ausschmückung des Hauptbaues nur mittelbar beeinflusst. Uns ist es hier um die Fresken des westlichen Querschiffes der Unterkirche zu thun, deren Ausführung auf Bestellung des Ordens zu erfolgen hatte. Welche Anhaltspunkte haben wir für ihre zeitliche Datierung?

Ein Werk der cimabuesken Zeit, das seiner hohen Schönheit wegen nur dem Meister selbst zugesprochen werden darf, ist, wie schon gesagt, die im rechten Querschiff an der Ostwand befindliche Madonna auf dem Thron, der von vier Engeln vom Himmel herab auf die Erde getragen wird, auf welcher der Ordensheilige betend in Erwartung steht. Das Fresco ist das älteste der hier befindlichen Bilder; nach Thode wäre es um 1280 gemalt.

Einen zweiten Anhalt für chronologische Datierung ergeben die Köpfe von Einzelheiligen, die an der Nordwand desselben Querschiffes unter den andern Fresken dieser Wand sich befinden. Sie müssen später als diese gemalt sein, da nur so ihr Platz sich erklärt. Ihr Stil verräth ihre Her-

kunft von Simone Martini; wann war Simone Martini in Assisi? — Wir wissen von Simone (Crowe u. Cavalc. D A II 231 ff.), dass er 1283 geboren ist. 1315 malt er die Madonna im Palazzo pubblico in Siena, 1320 arbeitet er in Orvieto; und dann ist er fast Jahr für Jahr in Siena nachweisbar, wo er 1324 sich einen Hausstand gründet. 1338 geht er dann nach Avignon, wo er stirbt; das ist also der letzte Termin, der in Betracht kommt. Das Tafelbild in S. Lorenzo magg. in Neapel, auf dem der Erzbischof von Toulouse seiner Bruder Robert von Neapel krönt, ist wahrscheinlich erst nach 1317 entstanden, in welchem Jahr Luwig von Toulouse erst canonisiert wurde; es setzt nicht nothwendig einen Aufenthalt Simone's in Neapel voraus, da es Tafel ist und Simone den König Robert schon vorher einmal — er war 1305 Feldherr der Florentiner — portraitirt hatte. Eine Lücke in Simone's Daten fällt also eigentlich nur in die Jahre vor 1315 und von 1315—1320. Vor 1317 kann aber die Martins-Kapelle in Assisi nicht gemalt sein; denn auf einem Pfeiler findet sich auch hier wieder des Brustbild des Heiligen Ludwig von Toulouse, der, wie gesagt, erst in diesem Jahr canonisiert worden ist. Andrerseits haben wir aber allen Grund, die Ausschmückung dieser Kapelle möglichst früh anzusetzen. Denn ihr Stifter, Gentile de Montefiore, ist bereits 1312 gestorben (Thode p. 276) und vermuthlich ist doch das von ihm ausgesetzte Legat für die Ausschmückung der Martinskapelle bald darauf in diesem Sinn verwandt worden. Damit kämen wir auf die Jahre 1317—1320 als wahrscheinliche Zeitbestimmung für Simone's Thätigkeit in Assisi. Natürlich fallen die Einzelheiligen im rechten Querschiff auch in diese Zeit. Bis 1317—20 also waren die Fresken über diesen Heiligenbildern bereits vollendet.

Unwahrscheinlich aber ist, dass das Querschiff ausgemalt worden wäre, bevor die wichtigste Stelle der Unterkirche, die Vierung über dem Altar und der Krypta ausgemalt war. An deren Schmuck musste den Brüdern doch vor Allem liegen. Es handelt sich hier ja nicht um ein hohes Gewölbe, das den Blicken der andächtigen Menge so gut wie entzogen gewesen wäre, sondern um die sehr niedrige Wölbung, unter der der Priester beim Celebrieren stand und an die fast der Aufsatz des hohen Altares anstiess. Die Decke des Langschiffs war längst ausgemalt, die Absis den Augen der Gläubigen zunächst durch den Altar verdeckt; aber die Vierung verlangte dringend ihren Schmuck. Dass Giotto sie ausgemalt, ist von der Forschung allgemein zugestanden. Nur nimmt sie meist einen späteren Termin an und denkt wohl an die Zeit um 1320; ich möchte ihre Entstehungszeit so weit wie möglich heraufrücken und sie nach den Paduaner Fresken, also nach 1306 ansetzen. Die Documente versagen leider völlig. Dargestellt sind bekanntlich die drei Ordensgelübde und Franz in der Glorie. Giotto begann vermuthlich mit dem für den Orden wichtigsten Gelübde, dessen Fresco dem Langschiff zuliegt, mit dem Bild der Armuth. Dies Bild und das der Keuschheit ist m. E. sein alleiniges Werk. Bei dem dritten, der Darstellung des Gehorsams, machen

sich dann freilich Spuren geltend, die auf einen Gehilfen weisen, und das letzte Bild: Franciscus gloriosus, trägt dieselben ganz deutlich. Freilich nicht in dem Sinne, dass es steif und leblos sei, wie man ihm gern vorwirft. Es enthält vielmehr einen bedeutenden, einheitlichen Zug der Bewegung. Kein portraitmässiges Abbild des Heiligen sollte hier gegeben werden, sondern ein Processionsbild auf beweglichem Thron, der von einem Baldachin überdeckt wird — also eine naturalistisch bekleidete Puppe, wie sie heute noch bei den Passionsprocessionen in Italien am Charfreitag dutzendweise herumgetragen werden. Hier sind es Engel, die den Thron tragen, andere blasen nach allen Seiten die feierliche Stunde aus und die vordersten schwärmen, fast wie im Taumel, mit Blumen in den Händen an der Spitze der Procession. Die Composition und Auffassung rührt sicher von Giotto her; sie ist ebenso wie die übrigen Allegorien den besonderen Verhältnissen des sphärischen Gewölbefeldes meisterhaft angepasst. Die Scene ist nicht flach in die Breite gelegt, sondern um den Mittelpunkt des Thrones gedrängt, von dem aus es nach allen Seiten der sphärischen Fläche auszuströmen scheint. Vergleicht man aber die Engel dieses Bildes mit etwa denen auf der „Frau Armuth“, so macht sich ein Unterschied geltend. Die Gestalten sind kurz, gedrungen, das dort fest anliegende Haar ist hier aufgelockert, die Flügel sind fast geometrisch regelmässig ornamentiert, während dort die Farben ungleichmässig ausflammen. Grossgeöffnete Augen, wulstige Lippen charakterisieren die Gesichter im Gegensatz zu Giotto's feinerem Schnitt. Endlich sind auch die Diademe auf beiden Bildern verschieden. Dieselben Eigenarten finden wir dann auf dem Fresco des „Gehorsams“ wieder, wenn wir den über dem Dache schwebenden Heiligen mit den beiden vor ihm knienden Engeln betrachten. Dieser obere Teil des dritten Frescos gehört auch der andern Hand an.

Wer dieser Andere aber gewesen sein mag, vermag ich nicht zu sagen; jedenfalls aber ein Schüler Giotto's, der des Meisters Composition ausführt. Frey hat einen Sienesen hier betheiligt geglaubt; wie aber sollte Giotto darauf verfallen sein, sich aus Siena, das in jeder Weise mit Florenz zu concurrieren suchte, einen Schüler zu bestellen? Als Vermuthung möchte ich Folgendes aussprechen: Die Fresken der Cappella Pontano im rechten Seitenschiff, welche die Magdalenengeschichte darstellen, deren hohe Schönheit von Thode schon gewürdigt ist, errinnern in manchen Einzelheiten an die bei den Allegorien betheiligte Hand. Von Giotto selbst können die Magdalenenfresken wegen des so sehr auffälligen Roths im Incarnat und auf den Gewändern nicht sein. Aber der, welcher hier gemalt hat, hat die Fresken in der Arena in Padua so gut im Gedächtniss dass er manche Bilder, wie z. B. die Auferweckung des Lazarus, einfach copiert. Das Räthsel würde sich lösen, wenn wir Giotto mit einem Schüler aus Padua nach Assisi kommend dächten; beide sind dann an der Vierung beschäftigt, die Magdalenenbilder dagegen, die Giotto vielleicht entworfen hat, werden von eben diesem Schüler allein ausgemalt. Wie gern wüsste man seinem Namen! Crowe's Vorschlag, Puccio Capanna anzunehmen,

fügt zum Räthsel nur den Strohmann; Guardabassi's Meinung, dass Taddeo Gaddi hier gearbeitet habe, wäre eher in Betracht zu ziehen. Aber auch er darf diesen Ruhmestitel nicht beanspruchen; wenigstens ist ihm in seinen späteren Werken (z. B. der Baroncellikapelle in St. Croce in Florenz) nie wieder eine Gestalt von so erhabener Schönheit gelungen, wie die Maria Magdalena in dem noli me tangere dieser Kapelle. Auch eine so rührend zarte Behandlung der Scene wie bei der Salbung, die von keinem Andern bemerkt ganz in frommer Stille vor sich geht, — Mahl und Reden nehmen ruhig ihren Fortgang — ist Taddeo sonst nie wieder geglückt. Unser Künstler hat bei aller Breite der Pinselführung und trotz eines grossen Faltenwurfes etwas miniaturartig feines, wie es z. B. die auf der Insel im Hafen von Marseille liegende Frau und die Ausstattung dieses Hafens verräth, wärend Taddeo's derbe Lienienführung ja bekannt genug ist. Und wo hätte dieser florentiner Maler, der 23 Jahr lang in Atelier Giotto's ausharrt, je solch ein wundervolles Portrait geschaffen, wie es der Stifter dieser Kapelle hier erhalten hat?

Wir lernen aus dem Allen für die Datierung der Allegorien nur, dass Giotto, als er diese malte, schon Gehilfen und Schüler hatte, die willig seine Entwürfe ausführten. Dies lässt etwa an die Zeit nach Padua, also nach 1306 denken. Jedenfalls ist die Ausmalung der Vierung wahrscheinlich früher als die der Querschiffe, deren Schmuck weniger dringlich durch kultische Rücksichten gefordert wurde.

Und nun zu den Querschiffen. Zunächst das linke. Ich glaube, dass Crowe Cavalcaselle Recht behalten, wenn sie dessen Fresken allesamt der einen Hand des Pietro Lorenzetti zuweisen, nicht nur einem Schüler desselben, wie Thode will, noch viel weniger aber Ambrogio Lorenzetti, den Dobbert vorschlägt. Dass der Künstler zunächst ein Sienese ist, verräth aufs Bestimmteste seine Architektur, die stark entwickelt ist und als Flächenfüllung dient. Bei Bildern wie der grossen Kreuzigung und der Kreuzabnahme fehlt sie allerdings, was sich aber aus dem Stoff ohne Weiteres erklärt. Bei der Kreuztragung dagegen wird der Auszug aus den Stadtthor geschildert; eine reiche Architektursilhouette der übereinander gethürmten Stadt füllt den oberen Teil der Bildfläche. Die Architektur ist in den zierlichen gothischen Formen mit Maasswerkfenstern, Zinnen- und Krabbenschmuck gegeben; die kleinen Pergolen ragen über die Mauermasse hinaus. Es ist eine ganz andere Architektur als die mit musivischen Mustern decorierte Schreinerarchitektur Giotto's, die ein geschlossenes Balkenwerk ohne gothisches Strebesystem zeigt. Ein noch reicheres Stadtbild enthält der Einzug in Jerusalem, wo die Silhuette der Stadt in mannigfaltiger Abstufung und Abwechselung gezeichnet ist. Ueber die Stadtmauer ragt der in mehreren Stockwerken abgetreppte Campanile, neben ihm steht ein achteckiges Baptisterium, dessen Unterwände jedesmal durch drei gothische Fenster durchbrochen werden; ferner erheben sich zwei grössere Thurmbauten, die sich in Hallen und Loggien öffnen. Das Ganze ergiebt ein reizvolles Spiel zwischen

offenen und geschlossenen, hellen und dunkeln Flächen. Darin eben verräth sich der durchgehende malerische Grundzug des sienesischen Kunstempfindens. Dasselbe Princip liegt den Anordnungen zu Grunde, wo die Architektur die Gestalten bildartig umrahmt. Das ist z. B. bei der Gruppe am Stadtthor Jerusalem's (Kreuztragung) u. ö. der Fall. Zu Gunsten eines derartigen „Bildes im Bilde“ wird freilich die Gesammtcomposition vernachlässigt — auch wieder im Gegensatz zu Giotto, dessen monumentale Auffassung solchen Versuchungen nicht erlag. Vor Allem aber verräth sich die sienesische Schule im Verhältniss der Figuren zur Architektur, das viel besser hier gelingt als in Florenz. Die Raumanschauung auf dem „Cristo alla colonna“, wo Christus in einem offenen, von Säulen getragenen Vorhofe steht, ist in ihrer Weite und Höhe schon bedeutend entwickelt. Namentlich aber ist das bei der „Fusswaschung“ der Fall, deren Architektur durch grosse Maasse, hohe Fenster mit feinem Maasswerk, und vor Allem durch die perspectivisch sicher gegebenen Kreuzgewölbe überrascht. Am naivsten ist die Architektur bei der ultima cena, wo die Gestalten in ein sechsseitiges Tabernakel hineingesetzt sind, dessen Vorderseite an die vorn dreiseitig ausladenden gothischen Stollenschränke erinnert. Aber auch hier verräth sich ein perspectivisches Interesse darin, dass der Künstler einen Durchblick in die Küche giebt, wo das Feuer in Kamin und die Dienerschaft neben den Schränken sichtbar werden.

Wir sehen aus all diesen Symptomen, dass wir es mit einer Kunst zu thun haben, die von der malerischen Anschauung ausgeht, eine reichliche Verwendung der Architektur behufs der Flächenfüllung zu geben liebt und in dem Verhältniss von Figuren und Architektur weit sicherer ist, als die gleichzeitige florentinische Malerei, bei der der Schwerpunkt mehr in der einheitlichen Composition liegt. Man sollte zunächst annehmen, dass solche Errungenschaften nur der schon fortgeschritteneren sienesischen Kunst zuzutrauen seien und wäre vielleicht geneigt, unsere Fresken mit der Geburt Maria's von Pietro Lorenzetti vom Jahr 1342 zusammenzurücken. Dagegen spricht aber die Gesammtauffassung der Bilder. Es muss der junge Pietro sein, den wir vor uns haben. Gewaltsam und maasslos im Affect sind alle diese Passionsscenen aufgefasst. Wild bewegt geht es auf der in riesigen Dimensionen angelegten Kreuzigung zu; kein höherer zusammenfassender Gedanke liegt über der Kreuzabnahme, — recht im Unterschied von der wundervollen Pietà Giotto's in Padua, wo nach Burckhardt's schönem Wort der Herr ganz in Schmerz und Liebe eingehüllt liegt. So schafft nur ein leidenschaftlich sich vordrängender junger Brausekopf, der die tiefen Empfindungen seiner Brust nicht anders als in dem breiten Pathos des ungehemmten Affectes laut werden zu lassen weiss. Man denke daran, unter welchen Eindrücken Pietro hier in Assisi arbeitete. Ehe er an seine Kreuzigung ging, ist er wohl in die Oberkirche geeilt, um dort die grossmächtige leidenschaftliche Art der beiden alten Kreuzigungen Cimabue's in sich aufzunehmen. Wer den Schmerz, den hier die ihre beiden Arme hochhebende Magdalena aus-

drückt, überbieten wollte, der durfte nicht in Andeutungen stecken bleiben. Und musste nicht auch dem von Siena's mildfrommer Malweise herkommenden Künstler ein von so momentanem Leben getragener Freskencyklus wie Giotto's Franzlegende fast beängstigend überraschen? Wir verstehen es nur zu gut, wenn seine junge Hand nun ihre kühnsten Kreise und stärksten Linien zog, in der Hoffung, dadurch den grossen alten Meisterwerken nahe zu kommen. Das leidenschaftlich ungestüme Leben der cimabuesken Kreuzigungen findet eben in Pietro Lorenzetti seine Fortsetzung.

Wann kann Pietro in Assisi gewesen sein? Die biographischen Daten unterrichten uns gut über die Zeit seit 1326; er ist seitdem dauernd in Siena beschäftigt, z. T. allein, z. T. mit seinem jüngeren Bruder Ambrogio; sein letztes bekanntes Bild (die Geburt Maria's) ist 1342 gemalt, und zwar auch für und in Siena. Dagegen scheint er zwischen 1305 und 1326 theilweise von Siena fortgewesen zu sein; wenigstens besitzt die Pieve in Arezzo ein grosses Altarbild, das nach Milanesi 1320 von Guido Tarlati bei Pietro bestellt wurde. Dieser braucht gewiss darum nicht in Arezzo gewesen zu sein; vielmehr sagt die Unterschrift ausdrücklich: Petrus Laurentius hanc pinxit dextra S e n i s. Aber wir sehen aus dem Auftrag, dass Pietro zu dieser Zeit schon einen Ruf genoss und diesen durch irgend eine besondere künstlerische Leistung erworben haben muss, — läge es nicht nahe, anzunehmen, dass der aretiner Bischof in Assisi die dortigen Fresken Pietro's gesehen und daraufhin ihm den Auftrag gegeben hätte? Zeitlich würde es mit unserer bisherigen Ansetzung stimmen; vor 1320 sind die Fresken sicher gemalt worden. Denn wenn wir die Architektur der Martinsfresken von Simone Martini mit der auf unsern Bildern vergleichen, so zeigt die Simone's einen grossen Fortschritt. Seine Bauten sind monumentaler, stabiler, z. T. auch höher. Pietro's Architektur scheint aus einer Miniaturtradition zu stammen, die eigentlich keine Vergrösserung verträgt. Simone's Bauten dagegen sind von vorn herein im Frescostil gedacht. Mir ist es unzweifelhaft, dass Simone's Martinsfresken nach dem Bildschmuck des linken Querschiffs entstanden sind; dann kommt für Pietro's Fresken nur die Zeit vor 1317—20 in Betracht, eine Periode, in die wie vermutet die Jugend des Künstlers fällt.

Und nun endlich das rechte Querschiff. Das älteste Fresco im nördlichen Querschiff ist die oben erwähnte Madonna von Cimabue. Der Platz neben ihr an der Ostwand des Schiffes harrte wohl vor Allem der Ausschmückung. Hier ist die Kreuzigung dargestellt, in kleinerem Maassstab als die gleiche Scene im anderen Querschiff. Ich glaube, dass sie die frühere Darstellung ist; denn wenn Pietro Lorenzetti's grosser Passionscyklus mit der Riesenkreuzigung schon gemalt gewesen wäre, so hätte es nicht gerade nahegelegen, die Kreuzigung im kleineren Maassstab im anderen Querschiff zu wiederholen. Ich glaube mit Thode hier Giotto's Hand selber zu erkennen; das passt vortrefflich zu den bisherigen chronologischen Angaben. Giotto hat zu gleicher Zeit mit den Allegorien — ± 1310 — auch diese

Kreuzigung gemalt, vor Pietro's Fresken. Ein Vergleich des Bildes mit der gleichen Darstellung in Padua zeigt viele Aehnlichkeiten. Gestalten wie der sterbende Christus und die die Füsse küssende Magdalena sind auf beiden Bildern gleich, ebenso deckt sich die Vertheilung der Engel, die Form des Kreuzstammes mit der Inri-Tafel u. a. Dagegen ist die Composition wesentlich verschieden. Das erklärt sich einmal aus dem verschiedenen Format der beiden Fresken (hier breitgelegtes Rechteck, in Padua eine fast quadratische Fläche) und dann aus dem Unterschied, dass das Paduaner Bild als Teil einer grösseren Folge sich einreiht, während unsere Darstellung isoliert zu wirken hat. Den besonderen localen Bedingungen entsprechend hat Giotto hier den Ordensheiligen nebst zwei Brüdern mit am Kreuz knieen lassen; dann hat er hier rechts nicht die Würfelscene (wie in Padua) dargestellt, sondern eine Gruppe betroffen sich abkehrender Juden gegeben, vielleicht ein Symbol zu Schanden gewordener Weltweisheit im Gegensatz zu der gläubigen Frömmigkeit der Ordensbrüder. Auch die linke Seite ist hier ganz neu gruppiert. In Padua stehen hier nur die drei grossmächtigen Gestalten der Mutter des Herrn mit Johannes und einer der Marien; sonst sind nur noch einzelne Köpfe im Hintergrund sichtbar. In Assisi ist die Mutter schon zusammengebrochen, die Frauen mühen sich um die Hingelagerte, hinter ihnen stehen Johannes und zwei andere Frauen, die ihren Schmerz in ähnlich grossen Geberden kund thun wie auf der grandiosen Pietà in der Arena. Die ganze Darstellung der Kreuzigung ist in der Arena vielleicht monumentaler und einheitlicher; das Ganze ist dort auf drei Accente reduciert — der Herr in der Mitte, Maria mit den Ihren links, die Soldaten rechts. Hier dagegen sind Gruppen gegeben, beiderseits vom Kreuz heben sich die knienden von den stehenden ab. Aber ich glaube nicht, dass solche Unterschiede gegen Giotto sprechen, im Gegentheil, er ist zu sehr Künstler, um sich einfach zu wiederholen. Die Forderung der Mönche, Franz mit am Kreuz beten zu lassen, verschob für seine künstlerische Anschauung gleich das ganze Bild. Den knieenden Brüdern rechts entspricht die zusammengebrochene Maria links; ebenso hält die stehende Gruppe des Johannes und der Marien derjenigen des Hauptmanns und der Juden auf der andern Seite die Waage. Gerade diese sorgsame Vertheilung, die bei aller Fülle der Gestalten keine Unruhe aufkommen lässt, weist direct auf Giotto.

Sprechen wir aber diese Kreuzigung Giotto zu, so müssen wir auch die Scenen aus der Franzlegende an der Nordwand des Schiffes, neben dem Durchgang zur Nicolauskapelle, für Giotto in Anspruch nehmen. Dass sie giottesk sind, ist bisher allseitig zugegeben worden, und Thode schwankt selbst, ob er sie dem jugendlichen Giotto (dem er den Schmuck der Nicolauskapelle zuweist) oder einem Giotto sehr nahe stehenden Schüler zusprechen soll. Die Gleichheit der Typen und der Zeichnung scheint mir eine enge Verbindung dieser Fresken mit der Kreuzigung zu fordern; damit kämen wir auch für ihre Entstehung in die Zeit des zweiten Aufenthaltes Giotto's in Assisi. Ganz zweifellos sind sie, wie oben gesagt

war, vor den darunter befindlichen Köpfen Simone's gemalt. Die Architektur der Kirche, auf dem „Wunder des Knaben Spini“ erinnert sehr an Arezzo's Kathedrale auf Giotto's Fresco in der Oberkirche. Auch die Architektur auf dem Doppelbild des „Wunders im Suessa“ entspricht Giotto's Art. — Ueber die Allegorien der Vergänglichkeit, die zu diesen drei Bildern aus der Franzlegende gehört (an der Westwand desselben Querschiffes) besteht kein Zweifel; auch Thode weist sie (p. 512) Giotto zu.

Nun aber zu den Deckenbildern aus der Jugendgeschichte Christi. Abgesehen von der Verkündigung (an der Nordwand) sind sie, je 4 und 4 auf die beiden Seiten des breiten Tonnengewölbes vertheilt. Auf der Seite, wo Cimabue's Madonna thront, befindet sich die Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel; auf der andern die Flucht nach Egypten, der Kindermord, die Heimkehr ins Elternhaus aus Heliopolis und die Disputa des Zwölfjährigen. Inhaltlich geben sich diese Bilder als das Gegenstück zu den Passionsscenen des andern Querschiffes — die Kindheitsgeschichte hier, der Lebensabschluss dort. Dürfen wir aus der stofflichen Folge auch schliessen, dass die Kindheitserzählungen früher gemalt sind? Jedenfalls beginnt der Schmuck des rechten Querschiffes früher als der des linken. Cimabue's Madonna und die untere Freskenreihe von der Hand Giotto's waren fertig, als zur Ausschmückung der beiden Tonnen geschritten wurde. Das Wahrscheinliche ist dann doch, dass zuerst die Tonne des halbgeschmückten Querschiffs an die Reihe kam.

Von den in Frage kommenden Bildern sind zwei auf der östlichen Wölbung äusserst primitiv — Heimsuchung und Geburt. Namentlich die nascita enttäuscht Denjenigen aufs Empfindlichste, der Giotto's schöne concentrische Darstellung in der Arena im Gedächtniss hat. Hier in Assisi sind die einzelnen Momente einfach nebeneinander gesetzt, wie kleine Abziehbildchen ist Stück für Stück nebeneinandergeklebt, während Giotto dort so meisterhaft Alles um den Mittelpunkt der liegenden Mutter gruppiert hat. Besser ist dann schon die Anbetung der Könige gelungen — ein Lieblingsstoff der Franciscanerpoesie, wie Thode (p. 431) mitgetheilt hat. Hier überrascht schon die Weiträumigkeit der Scene; während der greise König vor dem Kind kniet und dessen Fuss küsst, stehen die beiden andern Fürsten mit ihrem Gefolge ehrfürchtig fern. Bei der Architektur fesselt die perspectivisch sichere Wiedergabe des Gewölbes der Vorhalle, in der Maria sitzt, wie das Ornament des Tympanons über der Thür ihrer Hauses. Geradezu Ueberraschungen aber enthält die Darstellung in Tempel. Wir sehen in den östlichen Theil eines hochragenden gothischen Domes. Hoch und weiträumig wölben sich die in blaugestirnte Kreuzgewölbe eingedeckten Querschiffe und der Chor; die Gestalten haben nur etwa die Hälfte der Bildhöhe. Der Chor öffnet sich in einem breiten Ostfenster mit gothischem Maasswerk; die Wände sind mit zierlichem Cosmatenschmuck verziert. Hinter dem mit einem Antependium geschmückten Altar steht auf einer Säule mit reichausladendem Blattkapitell ein zierlich mit Figuren

und Metallschmuck ausgezeichnetes Reliquiar. Der breiten Entwicklung des Schauplatzes entspricht die Entfaltung der Handlung. Während eigentlich nur fünf Personen nothwendig zu der Scene gehören (die Eltern, das Kind, Simon und Hanna, sind hier noch 8 weitere mitgegeben, alle in mit feingestickten Borden gezierte Gewänder gehüllt. Nicht weniger als Alles widerspricht hier der giottesken Tradition. Die Höhe und Weiträumigkeit der Halle, die breite Entfaltung der Scene, die Vorliebe für das Pretiöse — das sind Alles Dinge, wie wir sie eher in Siena als in Florenz vermuthen. Ganz änlich wie hier ist die Architektur auch auf dem Bild des zwölfjährigen Jesus gegeben; auch hier hohe Kirchenhallen mit sicherer Wiedergabe der Kreuzgewölbe. Endlich verräth die „Rückkehr ins Elternhaus“ eine ausgesprochene Vorliebe für Architektur; man könnte das Bild fast einen Architekturprospect nennen. Die „Ruhe auf der Flucht“ ist wesentlich im alten Schema, ebenso wie die Strage degli innocenti gegeben; beide Vorgänge finden in der Franciscanerpoesie keine Neubelebung (Thode p. 434); wir dürfen also aus ihrer traditionellen Wiedergabe nichts Besonderes schliessen.

Soviel geht aus dem Gesagten hervor, dass wir diese Bilder nicht giottesk nennen dürfen. Der Meister der Presentazione etc. muss aus Siena kommen Einen Namen weiss ich freilich nicht zu nennen; nur ist Pietro Lorenzetti ausgeschlossen. Denn die Fresken der beiden Querschiffe liegen zeitlich nahe zusammen; es ist unmöglich, dass derselbe Künstler hier idyllisch zart, dort maasslos leidenschaftlich malt. Das Minutiöse und Pretiöse in den Kindheitsbildern weist auf einen Miniator. Dieser hätte vielleicht die Ehre, als Erster in den Wettkampf mit Florenz hier in Assisi eingetreten zu sein, nachdem Giotto eine Wiederholung des eben in Padua dargestellten evangelischen Cyklus abgelehnt hätte. Leidenschaftlicher, aber freilich auch derber setzt dann Pietro Lorenzetti ein; und nach diesen beiden Proben sienesischer Kunst tritt dann der Grösste aus Siena in Assisi auf, um den hlg. Martin zu feiern.

Ich fasse zusammen. Als die Oberkirche fertig und gemalt war, lag den Mönchen daran, die Unterkirche an ihren wichtigsten Plätzen ausmalen zu lassen, vor Allem die Vierung. Giotto arbeitet hier mit einem Gehilfen, in der Zeit nach seinem paduaner Aufenthalt, also nach 1306. Er malt ausser an der Vierung eine Kreuzigung und den Rest der Francislegende. Dann ging man an die weitere Ausmalung der Querschiffe. Die Kindheitsgeschichten, die die Mönche an der Decke des rechten Querschiffes gemalt haben wollten, darzustellen, lehnt Giotto ab, da er dasselbe Thema eben in Padua behandelt hatte. Ein sienesischer Künstler, der sich zuerst in der Miniatur versucht hat, erhält den Auftrag und wächst mit seiner Aufgabe. Nachdem so das ganze rechte Querschiff ausschmückt ist, wird dem jungen Pietro Lorenzetti das linke zur Bemalung übertragen. Er malte es ganz aus mit den Passionsscenen (auch das Tafelbild in der anstossenden südlichen Absis gehört ihm) und setzt gewissermaassen als Unterschrift unter das Ganze jene feine zierliche Ma-

donna auf Goldgrund, die mit dem Daumen auf den neben ihr stehenden Franz zeigt. Nun kommt Simone Martini, dem die Mönche wohl ein hohes Angebot aus dem ererbten Legat machen konnten. Er malt in der Zeit zwischen 1317 und 1320 die Martinskapelle, und von den Brüdern um eine Zugabe gebeten, reiht er unter die Fresken der Nordwand des rechten Querschiffes noch einzelne Heiligenköpfe.

Vielleicht vermisst man eine Notiz über die Ausmalung der Chorabsis. Nach Ghiberti hat hier ein Schüler Giotto's, Stefano Fiorentino, eine grosse Allegorie mit der Kreuzigung in der Mitte gemalt; 1623 musste sie einem Jüngsten Gericht des Cavaliere Sermei weichen (Thode p. 273); wir müssen uns mit der Schilderung Vasari's begnügen, die Thode p. 501 abgedruckt hat.

Damit ist die systematische Ausmalung von San Francesco beendet. Die Hauptwände haben ihren gebührlichen Schmuck, die Ausmalung der Seitenkapellen hängt von der Frömmigkeit der einzelnen Stifter ab. Als Giottino nach Assisi kam und für seinen Pinsel nach einen Mauerplätzchen suchte, auf dem er seine Verehrung für den Heiligen beweisen konnten, ist nur noch die Kanzelwand für ihn frei. Das ist jedenfalls der terminus ad quem für die übrigen Malereien; aber man wird i. a. sagen können, dass schon um 1320 die wesentliche Ausschmückung vollendet war. Während in der Oberkirche nur Florentiner zu Worte kamen, setzt in der Unterkirche nach Giotto's Weggang die sienesische Kunst ein, um in drei, sich jedesmal steigernden Freskencyklen den Wettbewerb mit der Kunst vom Arnostrand aufzunehmen.

Die Handzeichnungen der königlichen Bibliothek in Turin, mit besonderer Berücksichtigung der italienischen Meister.

Von **Charles Loeser.**

Von der Sammlung von Handzeichnungen alter Meister in Turin hört man in Fachkreisen oft sprechen; doch ist der Schleier, hinter dem sich ihr Bestand verbirgt, meines Wissens niemals vor der Oeffentlichkeit gelüftet worden. Man wusste von den dort befindlichen Leonardo-Zeichnungen, die in verschiedenen Publicationen reproducirt wurden, von einer Auswahl von Zeichnungen Gaudenzio Ferrari's, welche vor etwa 20 Jahren bei Pietro Carlevaris — zusammen mit einem Bande der Leonardo-Zeichnungen — in phototypischen Nachbildungen erschienen waren, und von den zwei durch Lippmann veröffentlichen Dürer-Blättern. Vereinzelte Photographien aus der Sammlung sind hie und da in die Oeffentlichkeit gedrungen. Es dürfte nun eine eingehendere Würdigung des Gesammtbestandes nicht unwillkommen sein.

Schon die novellenhafte Entstehungsgeschichte der Sammlung ist von Interesse. Anfangs des Jahrhunderts wanderte ein junger Barbiergeselle aus Turin, Giuseppe Volpato, nach Paris. Neben anderen Talenten besass er auch das des Guitarrespieles, das er des Abends vor seinem Barbierladen zu üben pflegte. Hierdurch erregte er die Aufmerksamkeit eines kunstsinnigen Engländers, der ihn zu sich ins Haus nahm und ihm den musikalischen Unterricht seiner Töchter anvertraute. Hier hatte er nun Gelegenheit nicht nur zu lehren, sondern auch auf dem Gebiete der anderen schönen Künste Vieles zu lernen, denn sein Gönner war nicht minder eifrig dem Sammeln von Zeichnungen und Kupferstichen ergeben als der Pflege der Musik. Seine auf diesem Wege erworbenen Kenntnisse suchte er im Kauf und Verkauf von Kunstgegenständen zu verwerthen, und bald galt er im Café Richelieu, dem Sammelpunkt der Amateure und der Kunstbörse jener Zeit, für einen gewiegten Kenner. Es folgten Reisen nach England, und im Laufe der Zeit gelang es ihm, die sehr bedeutende Sammlung von Handzeichnungen zusammen zu stellen, welche er dann, im Jahre 1845, seinem Souverain, Carl Albert von Savoyen, für

40000 Frcs. überliess. Als unser ehemaliger Figaro später zum Inspector der Turiner Bildergalerie ernannt wurde, bewies er auch im Ankauf von Bildern eine hervorragende Kennerschaft und eine glückliche Hand. Ausser vielem Anderen verdankt ihm die Turiner Pinakothek ihr herrlichstes Kleinod, das St. Franciscus-Bild von Jan van Eyck, welches er ihr für nicht weniger als 1000 Lire verschaffte!

Der gegenwärtige Director der Galerie, Graf A. Baudi di Vesme, hat sich in nicht geringerem Masse als sein autodidactischer Vorgänger um die ihm anvertrauten Kunstschätze verdient gemacht. Seine Neuordnung der Galerie, welche den ästhetischen und wissenschaftlichen Anforderungen in jeder Beziehung gerecht wird, kann geradezu als mustergiltig bezeichnet werden. Soeben ist er im Begriff, an den neuen Katalog die letzte Hand zu legen, von dem wir, namentlich in Bezug auf die piemontesischen Localschulen, seinem speciellen Gebiete, eine wesentliche Bereicherung unseres bisherigen Wissens erwarten dürfen.[1])

Seiner Initiative verdanken wir auch die Erschliessung des Schatzes der Handzeichnungen im königlichen Besitze. Aus Anlass der im vergangenen Sommer stattgehabten nationalen Ausstellung in Turin, an welche sich auch die an alten Kunstschätzen so reiche Abtheilung der „Arte Sacra“ anschloss, erlangte er durch seine Fürsprache die Erlaubniss, eine Auswahl von 100 Blatt der königlichen Handzeichnungen in der Pinakothek auszustellen. Beim Anblick dieser ungeahnten Schätze ist auch in den weiteren Kreisen der Kunstfreunde der Wunsch rege geworden, dass auch der Hauptbestand der Sammlung in die Pinakothek übergeführt und dort zugänglich gemacht werden möge. Dieses zu erreichen, ist denn auch das Bestreben des Grafen Vesme.

Mir war es vergönnt, einen leider nur sehr kurz bemessenen Einblick in die noch in der Königlichen Bibliothek zurückgebliebenen Schätze zu gewinnen. In den folgenden Zeilen ist es mir daher nur möglich, die ausgestellten Zeichnungen in einer ihrem Werthe entsprechenden Vollständigkeit aufzuführen. Für die anderen dagegen kann ich meine Besprechung nur auf die italienischen Schulen beschränken, und auch da nur das Hervorragende berücksichtigen.

I. Ausgestellte Blätter.

Vor allen fesselt unter diesen unsere Aufmerksamkeit der bekannte prächtige Greisenkopf von Leonardo, der als des grossen Florentiners Selbstportrait gilt. Diese Benennung entbehrt jedoch der Begründung, denn nicht nur ist die schriftliche Notiz, die auf dem Blatte zu lesen ist, von späterer Hand, sondern die hier dargestellten Gesichtszüge gehören überhaupt einem

[1]) Dieser Katalog ist soeben erschienen. Der reiche Text entspricht jeder wissenschaftlichen sowie populären Anforderung, und ist mit gut gelungenen, trefflich gewählten Illustrationen versehen. Die Publication, die ein wirkliches Ereigniss im italienischen Galeriewesen bezeichnet, ist von Vincenzo Bona, Editore, Torino, zu beziehen.

Manne in weit höherem Alter an, als es Leonardo erreichte. (Er starb 67 Jahre alt). Wir können uns eine so schlichte und ehrliche Natur wie Leonardo kaum unter der Maske eines akademischen Modelles vorstellen. Ausserdem stimmt auch dieser Turiner Kopf nicht mit dem als Selbstportrait geltenden Gemälde in den Uffizien überein, welches den Meister vielleicht wieder ebensowenig darstellt, als es von seiner Hand ist. Von der Turiner Zeichnung sei noch erwähnt, dass sie, obwohl durch Reibung leicht beschädigt, doch von Retouchen ganz frei ist. Neben diesem Blatte sind noch zwei andere von Leonardo ausgestellt: No. 15583, zwei Kriegsmaschinen zum Niedermähen des Feindes, Feder und Tusche, und No. 15572, der berückend schöne Mädchenkopf, worin Manche eine Studie zur Madonna delle Roccie vermuthen, doch, wie mir scheint, ohne genügenden Grund; in Silberstift ausgeführt, zart wie ein Hauch und dabei vollendet plastisch.

Von den zwei unter Correggio's Namen ausgestellten Zeichnungen ist die eine, No. 16172, sicherlich echt, die andere dagegen, No. 16174, Madonna mit dem hl. Joseph und einem anbetenden Engel, nur das Werk eines Nachahmers. Erstere ist in röthlichem Aquarell mit weissen Lichtern ganz skizzenhaft ausgeführt. Es dürfte dieses Blatt, der Lichtvertheilung nach zu urtheilen, eine stilistische sowie zeitliche Verwandtschaft mit der „Nacht“ haben. Zu diesem Bilde befindet sich im British Museum eine Vorstudie, in welcher die Composition überladener als im ausgeführten Bilde erscheint. Die Turiner Zeichnung hingegen ist viel einfacher und ursprünglicher gehalten. In ihr ist die Räumlichkeit der ganzen Scene äusserst fein und stimmungsvoll wiedergegeben, und die Gestalten offenbaren die höchste Zartheit der Empfindung. Die Rückseite des Blattes zeigt zwei einander gegenübersitzende Figuren in einem Gewölbezwickel, eine Federskizze, in der man ebenfalls Correggio's Hand deutlich erkennt.

No. 15617, ein lebensgrosser Mönchskopf, kann wohl ein echter Fra Bartolommeo sein, doch ist es keine seiner besten Leistungen. Von dem Sieneser Peruzzi ist eine kunsthistorisch interessante Zeichnung vorhanden: No. 15730, Entwurf in Federzeichnung für den Hochaltar im Dome zu Siena, mit Angabe seines bildnerischen Schmuckes (Engel und Tabernakel). Von dem in Zeichnungen sehr fruchtbaren Pierin del Vaga sind einige Blätter ausgestellt. Auf einem derselben, einer Arabeskenskizze, verleiht der Künstler seinem Unmuth Ausdruck mit den Worten: „Pierino lavora assai per esser povero“.

Florenz und Mittelitalien sind durch nichts Bedeutendes vertreten, denn der angebliche Michelangelo, No. 15600, eine männliche Actstudie, ist nur ein Baccio Bandinello, und der „Raffael“, No. 15735, eine Gruppe nackter Gestalten, Federzeichnung, lässt in seinen unschönen, verzwickten Figuren auf einen Meister wie Genga schliessen.

Aus den Schulen Norditalien's sind drei Zeichnungen Gaudenzio Ferrari's ausgestellt, von denen die beiden No. 16149 und 16150 auch seinen Namen tragen, — Entwürfe zu Bildern, die ziemlich getreu von seinen Nachfolgern copirt wurden. Die dritte Zeichnung, No. 15806, thronende

Madonna, von Heiligen und Märtyrern umgeben, ist mit dem Namen Francesco Penni's bezeichnet, und zeigt zwar in den flüchtigen Federstrichen eine bei Gaudenzio ungewöhnliche Art des Verfahrens, ist aber dennoch, nach dem competenten Urtheil Dr. Frizzoni's, ihm zuzuschreiben, was auch bei näherer Betrachtung durch die Gesichtstypen und den Faltenwurf bestätigt wird. Unbedeutend und nur der Vollständigkeit halber zu erwähnen sind: No. 15903, allegorische Figur unter dem Namen des Liberale da Verona, thatsächlich aber ein geringes Machwerk eines norditalienischen Kupferstechers; No. 16025, Federskizze zu einer mythologischen Scene, dem Francia zugeschrieben, ist stilistisch jener Folge von Blättern nah verwandt, die aus dem Besitze Carlo Preyer's in das Berliner Kupferstichcabinet kamen und für welche der Name Pellegrino da Cesena vorgeschlagen wurde; No. 15588, die zwei Schächer am Kreuze, Federzeichnung von durchaus verfehlter Formengebung, trägt ohne jede Spur von Berechtigung den Namen Pisanello's.

Venedig's grosses Triumvirat, Tizian, Tintoretto und Paolo Veronese, ist durch je eine bezeichnende Leistung vertreten. Das Blatt Tizian's, No. 16080, ist nebenstehend wiedergegeben. In Unmittelbarkeit der Anschauung und kräftiger Accentuirung des Wesentlichen, in der Würde der Haltung seiner Figuren, ja sogar in gewissen Eigenthümlichkeiten der Federführung zeigt Tizian hier eine eigenthümliche Verwandtschaft mit Rembrandt. Nur dass die Tiefe des nordischen Gemüthsausdruckes, dem nie eine Beimischung von Tragik fehlt, hier durch die südliche Grandezza, die gehaltene Noblesse, welche sich in das rein aesthetische Moment verklärt, ersetzt wird. Die stattliche Erscheinung an der äussersten Rechten zeigt so schlagende Aehnlichkeit mit Tizian's Zügen im Greisenalter, dass wir unwillkürlich hier an ein Selbstbildniss denken müssen. Alle drei Figuren unserer Zeichnung finden sich wieder, nahe an einander gestellt, doch in etwas veränderter Composition, in dem Wiener Ecce-HomoBilde; und ich hege keinen Zweifel, dass die Skizze in nächster Beziehung zu diesem Bilde stehe. Tintoretto's Zeichnung, No. 15942, ist eine auf bläulichem Papier mit Feder und Tusche ausgeführte Skizze zum elften Gesange des „Purgatorio“. Von Paolo Veronese ist das Blatt No. 15954, eine Skizze zu einer Anbetung, welche, wie die Form ihrer Umrahmung schliessen lässt, wahrscheinlich zur Ausschmückung eines Kirchenplafonds bestimmt gewesen war. In leichten Federzügen flüchtig hingeworfen, zeigt dieser Entwurf eine ebenso grosse Feinheit in der Wiedergabe aller Einzelheiten als Einheitlichkeit in der Anordnung des Gesammtbildes.

Gleichwerthig diesen italienischen Kunstschätzen stellen sich zur Seite diejenigen der fremden Schulen. Die Sammlung besitzt vorzügliche Arbeiten französischer Meister wie Poussin, Claude, Callot, Fragonard und Andere, auf die wir nicht näher eingehen.

Aus der spanischen Schule sind swei augenscheinlich echte Murillos ausgestellt, No. 16227 und 16228, beide in zweifarbigem Stift. Das erste Blatt zeigt die sitzende Madonna, das Kind an der Brust; das zweite die

Die Handzeichnungen der königlichen Bibliothek in Turin.



Jungfrau, von Engeln und Cherubim umgeben, während die kniende heilige Rosalie dem Kinde eine Rose darreicht; das letztere Blatt ganz besonders von dem sentimentalen Liebreiz des Meisters erfüllt. No. 16221, Federskizze zu einem Lautenspieler, trägt stolz den Namen „Velasquez", wofür mit grösserem Rechte „Caravaggio" stünde.

No. 16344 präsentirt sich uns mit der Etiquette und dem Anschein eines Jan van Eyck. Das Blättchen zeigt zwei einander zugewandte Frauenköpfe, Brustbilder in der Tracht der Zeit, in Silberstift ausgeführt mit delicater Andeutung einiger Farbentöne. Es ist diess eine Arbeit von einer gewissen Feinheit; jedoch ist schon die Anordnung zweier solcher Köpfe auf einem Blatte etwas verdächtig, dazu erscheinen die Fleischmassen hart, gleichsam wie gegossen, und die Formengebung sowie der Blick der Augen haben etwas Unbestimmtes. Kurz, wer die echten Meisterwerke Van Eyck's kennen und schätzen gelernt hat — eines der grossartigsten, der heilige Franciscus, befindet sich, wie ich erwähnte, in der Turiner Galerie —, der wird von diesem Blatte schwerlich einen befriedigenden Eindruck bekommen.

Von Albrecht Dürer sind zwei Blätter ausgestellt, No. 16236, ein schöner Patrizierkopf, meisterhafte Kreidezeichnung mit Monogramm und der Jahreszahl 1512 ferner No. 16235, Federzeichnung zu einer Verspottung Christi aus später Zeit.

Von Rubens findet sich ein ganz hervorragend schönes Blatt vor, No. 16352, Portrait eines im Lehnstuhl sitzenden Prälaten, Bleistiftzeichnung. Beim Anblick dieser kraftvoll charakterisirten Persönlichkeit drängt sich unwillkürlich ein Vergleich mit Velasquez' Portrait des Doria-Papstes auf. Freilich ist die Wucht der Materie in dem Gemälde des Spaniers durch die Behäbigkeit und Gutmüthigkeit in der Protraitirung des Vlaemen ersetzt. Von einer stilistischen Berührung der zwei Meister braucht trotzdem keine Rede zu sein; vielmehr muss man für beide eine Beeinflussung aus italienischen Quellen (Tizian) annehmen. No. 16348, ein Cherub, getönte Tuschzeichnung, zeigt ebenfalls grosse Meisterschaft; No. 16358, Zeichnung eines Löwen, mit dem Pinsel ausgeführt, ist dagegen nur mittelmässig. Von zwei andern unter Rubens' Namen ausgestellten Blättern ist das eine, No. 16351, ein Frauenkopf in schwarzer Kreide, für den Meister zu schwerfällig und dürfte eher von Jordaens sein; das andere, No. 16357, eine Frauengestalt mit gefalteten Händen, hat jenen zahmen Anstrich, dabei auch die auf den Effect berechnete „cuisine", wie wir sie aus den Zeichnungen Van Dyck's kennen, dem auch dieses Blatt ohne Frage angehört. Van Dyck ist noch durch andere verschiedene Blätter vertreten. Man kann aus ihnen ersehen, wie schwach dieser Meister in der Zeichnung war und wie seine Bilder ganz und gar ihre Wirkung dem puren Schein der Fläche verdanken. Von Jordaens besitzt die Ausstellung noch einige andere Blätter. Auch die nordischen Landschafter sind würdig vertreten.

Den Glanzpunkt der nordischen Schulen bildet jedoch eine Reihe von Rembrandtzeichnungen, worunter die schönsten No. 16447 und 16449,

zwei Scenen aus der Geschichte des Tobias, No. 16443, Christus heilt den Lahmen und No. 16444, die Kreuztragung. Folgende Blätter der Reihe möchten wir in Quarantäne stellen: No. 16451, Christus am Brunnen, No. 16440, die Kreuzabnahme und No. 16442, phantastisches Gebäude mit landschaftlichem Hintergrund und einer bei Tische sitzenden Gesellschaft.

II. Handzeichnungen in der Bibliothek.

Von diesen möchte ich vor Allem die Blätter Leonardo's im Zusammenhange besprechen, und sodann von den anderen die wichtigsten in der Reihenfolge, in der sie mir zu Gesichte kamen, aufführen. Von den dem Leonardo zugeschriebenen Zeichnungen lassen sich die nachstehenden acht allein als echt bezeichnen: No. 15577, verschiedene Federskizzen von springenden Pferden, Vorahnungen zum Sforza-Denkmal, männliche Figürchen, in den Geberden ähnlich denen, welche auf der Gallichon-Zeichnung, jetzt im Louvre befindlich, vorkommen, sowie grössere Figuren mit sorgfältig ausgearbeiteter Muskulatur. No. 15579, anatomische Studien zu dem Schulterblatt und anderen Körpertheilen des Pferdes, Silberstift auf hellgrünlichem Papier. No. 15580, vier Studien zu den Vorderbeinen eines Pferdes in Ruhe und Bewegung, weiss gehöht auf blauem Papier; von ausserordentlicher Feinheit und Frische der Erhaltung. No. 15581, eine geradezu wundervolle Federzeichnung zu einem Käfer und einer Libelle; die Adern der Flügel, die Gliederung des Körpers, die anatomischen Feinheiten im Bau der Extremitäten, — Alles überraschend naturgetreu und künstlerisch. No. 15578, leicht skizzirte Federstudien zu den Beinen eines Menschen; auf der Rückseite Bruchstücke anatomischer Notizen und einige Verse. No. 15575, lorberbekränzter Kopf eines älteren Mannes, Röthel; fein ausgeführt, doch sind die Gesichtsconturen von fremder Hand nachgezogen. No. 12576, zwei Federstudien des menschlichen Auges, mit erklärenden Beischriften. No. 15576, männlicher Kopf en face, daneben ein Auge, an beiden die Angabe der Proportionen; Federzeichnung.

Aus Leonardo's Schule heben wir nur zwei Zeichnungen von Cesare da Sesto hervor. Beide Blätter, No. 15987 und 88, sind schöne grosse Röthelstudien zum Jesuskind, wie sie in solcher Schönheit und sorgfältiger Ausführung bei diesem Meister nicht wieder vorkommen. Die Bestimmung derselben rührt von Morelli her, der in dem zweiten Blatte zugleich eine Studie zu dem in Budapest befindlichen Bilde Cesare's erkannte. Die andere Zeichnung giebt ein Motiv wieder, welches Leonardo's Schüler vielfach behandelt haben, und wovon kleinere und flüchtiger gezeichnete Copien von Cesare selbst in Windsor und Venedig vorhanden sind.

No. 15612, ein ernster Greisenkopf, etwas unter lebensgross, in Tusche mit dem Pinsel bis ins Einzelne ausgearbeitet, auf grünlich-grauem Papier. Das ganze Gepräge lässt keinen Zweifel darüber, dass wir es hier mit einer eigenhändigen, und zwar mit der schönsten bekannten Zeichnung des Piero di Cosimo zu thun haben.

No. 15591, Antonio Pollajuolo: ein zur Erde gesunkener, sich kraft-

los auf seinen Arm stützender nackter Mann wird von einem anderen über ihm stehenden, der ihm seinen Fuss in den Nacken setzt, niedergehalten. Grosses Blatt, in der dem Florentiner Naturalisten eigenen Weise in unaccentuirten, continuirlichen Umrissen ohne Angabe einer Schattirung in grossa penna ausgeführt, — ein imposantes Zeugniss von Antonio's kühner Erfindung und Kraft der Charakteristik.

No. 15616, Fra Bartolommeo; Studien zu einer thronenden Madonna mit Heiligen in gross empfundener Architektur; auf demselben Blatte verstreut Skizzen zu Engelsköpfen und Studien zur Perspeetive des Fussbodens. Federzeichnungen aus Fra Bartolommeo's späterer Zeit von der ausserordentlichen Qualität dieses Blattes sind selten. Es liegt in diesen Studien jener decorative Zug in der höchsten Bedeutung des Wortes, welchen Raffael seinem florentiner Vorbild ablauschte. Auf der Rückseite befinden sich Kreidestudien zu zwei Händen, ebenfalls durchaus in raffaeleskem Geiste.

No. 15590, dem Sodoma zugeschrieben, ist eine jener typischen Zeichnungen von Peruzzi, in denen er, den seicentistischen Formen der Antikennachahmung vorgreifend, römische Scenen darzustellen liebte. Es stellt eine von fünf Kriegern umringte weibliche Gestalt dar, in der wir sogleich eine Schwester der Sibylle von Fonte Giusta erkennen. Ferner finden wir von Peruzzi's Hand einen jener Entwürfe zu Bühnendecorationen, von denen die schönsten in den Uffizien aufbewahrt werden.

Zu den Schulen Norditalien's übergehend, haben wir in No. 16006 ein nicht leicht zu lösendes Problem vor uns. Dieses Blatt führt die Bezeichnung „Mantegna". Morelli hat darauf mit seinen Initialen „Marco Zoppo" geschrieben. Auf jeder Seite des Blattes befinden sich zwei Federstudien zu einer Halbfigur der Madonna mit dem Kinde. Gesichtstypus, Faltengebung und Händeform haben wohl Morelli zu seinem Urtheil bewogen. Man fühlt sich jedoch verleitet, an noch grössere Meister der ferraresisch-bolognesischen Richtung zu denken, wie etwa Tura oder Cossa. Namentlich die Studien auf der Vorderseite des Blattes zeigen Frische und Unmittelbarkeit. Ein bestimmter verrocchiesker Zug im Kinde, doch nur in der Attitüde, nicht im Ausdruck, liesse sich vielleicht durch Francesco Ferrucci's Thätigkeit in Bologna erklären. Dagegen zögern wir keinen Augenblick in unserer Bestimmung von No. 16005, hier „Scuola lombarda" benannt. Es ist dieses unzweifelhaft eine Zeichnung Dosso Dossi's, eines Meisters, von dem uns nur eine sehr geringe Zahl Handzeichnungen bekannt ist. Der Gegenstand unseres Blattes ist die Ruhe auf der Flucht nach Egypten. Maria, mit Joseph im Vordergrund auf einem Stein sitzend, ist im Begriff, ihm das Kind zu reichen; dahinter Palmen und eine sich weithin ausdehnende Landschaft mit der Fernsicht auf eine Hafenstadt und Gebirge. Durch einen Wald links steigt ein Pfad empor, auf welchem die heilige Familie weiterzieht, während eine antike Statue auf ihrem Piedestal zur Seite des Weges zusammenbricht. Mit dieser Episode symbolisirt der Künstler, durchaus typisch, den Sturz des Heidenthums bei dem Nahen des Heilandes. Alles in dem Blatte athmet den romantisch-phantastischen

Geist des grossen Meisters von Ferrara. Ebenso stimmt der Kopftypus der Madonna mit dem der schönen borghesischen Circe überein. Die eigenthümliche silberne Beleuchtung, die Rhetorik der in grossen Linien verlaufenden Gewänder, die Landschaft, welche in der schönen Einheitlichkeit ihrer Composition mit einer reichen Fülle von Einzelheiten sich aufbaut, die doch alle aus der eigenartigen Empfindungsweise des Meisters sich erklären, — das Alles sind uns hinreichende Beweisgründe für die Autorschaft Dosso Dossi's.

No. 15902, Studie zu einem hl. Sebastian, Feder- und Tuschzeichnung, von Morelli richtig als Liberale da Verona bestimmt, zeigt des Meisters Vorliebe für sinuose Umrisse im Körperbau sowie im Beiwerk. — Von dem an sich nicht gerade interessanten Eklektiker Battista Franco wollen wir zwei hier vorhandene Zeichnungen erwähnen, da sie zu einer noch ungelösten kunstgeschichtlichen Frage in Beziehung stehen. Es sind dieses die Nummern 15747 und 15750, beides Federzeichnungen einzelner Theile aus Donatello's Reliefs im Santo zu Padua. Zeichnungen von derselben Hand und identischen Darstellungen befinden sich in den Uffizien und sind dort zum Theil in Raffael's Schule eingeordnet. Eine derselben gab Dr. Vöge die erste Veranlassung zu einer interessanten Arbeit über die Beziehungen Raffael's zu Donatello. Wenngleich die Autorschaft Battista Franco's für diese Blätter festgestellt ist, so bleiben doch die Ergebnisse der Studie Vöge's unberührt.

Von der venezianischen Schule wollen wir nur wenige, doch dafür beachtenswerthe Bilder anführen. Sebastiano del Piombo ist mit zwei Zeichnungen vertreten: No. 15913: eine Kreuzesprocession, von einem Bischof begleitet, bewegt sich durch einen Thorbogen mit römischer Architektur. Das Blatt zeigt des Venezianer's spätere, durch Michelangelo stark beeinflusste Manier; Feder mit Tusche. No. 15912: die Ehebrecherin vor Christus, mit vielen Figuren, deren Gesichter, zu stark dramatisirt, einen rohen Ausdruck bekommen haben; auch die Körpergestalten mit ihren schweren Formen erinnern an das Bild der hl. Apollonia in Florenz; gleichfalls Feder mit Tusche. Nr. 15928 ist eine jener seltenen Landschaftsstudien von Tizian's eigener Hand, welche sich aus dem Wust der vielen ihm zugeschriebenen, thatsächlich aber von Domenico Campagnola herrührenden Zeichnungen sofort hervorheben. Bei Tizian entspricht nicht nur die Composition, sondern jeder formgebende Strich, jeder Accent der Feder einer präcisen Wahrnehmung der Dinge in der Natur, obwohl er uns diese nur in ihrem wesentlich rein decorativen Aufbau erblicken lässt. Dem Campagnola dagegen fehlt durchaus jede Schärfe des Blickes, jede Unmittelbarkeit der Beziehung des Künstlers zu seinem Object. Er zeichnet nach trockener und dabei falscher Schablone und begnügt sich mit dem rein Conventionellen. Blätter wie das vorliegende von Tizian sind höchst selten und verdienen das eingehendste Studium. Das unsrige zeigt links einen mächtigen Felsblock, an dessen Fuss sich rechts ein Städtchen schmiegt, hinter demselben eine Seefläche, und darüber, auf der äussersten Rechten, in der Ferne, Gebirgsperspective.

Das Museo Civico zu Venedig nach seiner Neuordnung und Erweiterung.[1]

Von **Emil Jacobsen.**

Die Bezeichnung auf dem dem Altichiero da Zevio zugeschriebenen Triptychon (früher No. 47) muss falsch sein. Dies in byzantinischer Weise gemalte Bild hat mit dem Maler, welcher die Kapelle S. Felice im Santo zu Padua mit Fresken ausmalte, entschieden nichts gemein.

Die Bezeichnung Andrea da Murano auf der diesem Künstler zugeschriebenen Kreuzigung muss ebenfalls eine Fälschung sein, wenn sie den Schüler der Vivarini bezeichnen soll, von dem ein Altarwerk aus St. Pietro Martire zu Murano in die Akademie gekommen ist. Das rohe Bild gehört in eine frühere Zeit. Man hat von einem älteren Andrea da Murano gesprochen, welcher der Begründer der ganzen Schule gewesen sein sollte (Ridolfi und Lanzi). Aber seine Existenz ist nicht sicher erwiesen.[2]

Das dem Boccaccino zugeschriebene Bild: Maria mit dem nackten Kinde auf ihrem linken Knie zwischen dem Täufer und der hl. Katharina, hatte ich in meinem Aufsatz vermuthungsweise mit dem Nachahmer Boccaccino's, Galeazzo Campi, in Verbindung gebracht. Für einen Nachahmer sprach das übertrieben Boccaccinische: die weit aufgesperrten Eulenaugen, welche zumal bei Katharina die Weise Boccaccino's fast carikiren, das Lodern der Färbung, noch einen Grad tiefer als gewöhnlich bei dem Meister, das Schwerflüssige der Farben, das Unvollkommene in der Modellirung der Gesichter, das Lahme und Hölzerne der Hände, endlich der Vergleich mit dem sehr übereinstimmenden Bilde: Maria das Kind anbetend, das schon im Katalog Vincenzo Lazari's dem Galeazzo beigelegt wurde. Diese Uebereinstimmung bekundet sich nicht nur in den Gesichtstypen (die beiden Kinder sind fast identisch), sondern auch in der Wahl der Tinten und in ihrem Zusammenklang, sowie in nebensächlichen Einzelheiten. So ist z. B. das Kopftuch der Maria in beiden Bildern auf dieselbe Weise gestreift und

[1]) Nachtrag zu meinen beiden Artikeln: „Die Bildergalerie im Museo Correr" und „Die Plaketten im Museo Correr". Repertorium 1893—1894.

[2]) Vallardi soll ein Bild mit der Inschrift: „Andrea de Moran 1401" erwähnt haben. Sieh Crowe und Cavalcaselle: A history of painting in North Italy 1.77.

der hinter der Maria ausgespannte Teppich zeigt in beiden dasselbe Muster. Hat Lazari aber nicht hier den Nachahmer mit dem Meister selbst verwechselt? Eine eingehendere Untersuchung der Typenbildung und Formenbehandlung des Cremonesers hat mir dies sehr wahrscheinlich gemacht. Wir finden nämlich in diesen beiden Bildern dieselben gefälligen, aber nichtssagenden Puppengesichter, dieselbe blecherne Draperie, dieselben lahmen Hände, die nicht fassen können, wie in seinem bekannten Hauptbilde der Akademie. Boccaccino hat gewiss eine sehr gefällige Weise und ist als Colorist bedeutend, als gestaltender Künstler ist er aber überschätzt. Sein schönstes Werk scheint mir das Madonnenbild bei Lady Layard zu sein. Hier ist auch die Landschaft, die sonst häufig grau und eintönig ist, von grösstem Farbenreiz.

Die Morelli'sche Zuschreibung der kleinen Pietà mit den beiden Engelkindern an Gio. Bellini hat vielfach Zustimmung gefunden. Die fein empfundene, rührende Christusfigur erscheint gewiss auch dem Kunstvermögen eines Pennacchi überlegen. Dass ein Entwurf Bellini's dieser Figur zu Grunde gelegen hat, ja, dass seine nachhelfende Hand dem Bilde des Schülers zu Gute gekommen sei, kann mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Das Bild aber kurzweg ein eigenhändiges Frühwerk des Meisters zu nennen, dieser Anschauung stellen sich gewichtige Bedenken entgegen. Auf die Uebereinstimmung mit der Pietà in der Galerie zu Berlin habe ich schon in meinem früheren Artikel aufmerksam gemacht. Ich bemerke noch, dass im Bilde verschiedene Eigenthümlichkeiten vorkommen, die Bellini fremd sind. Erstens die auffallend hellblaue Farbe der Iris bei den Engelkindern, welche bei Bellini und zwar in seinen Frühwerken nicht vorkommt. Die Farbe der Augen bei Bellini ist durchgängig dunkel und in der Regel dunkelbraun, erst in seinen Alterswerken, so zum Beispiel in seinem Altarbilde mit den Hh. Christoforus und Hieronymus in St. Giovanni Crisostomo zu Venedig, wird sie blau, doch immer von dunkler Gluth, nie so hellblau wie hier. Man vergleiche die ganze Reihe von Madonnenbildern in der Akademie. Zweitens kommen in der Stadtansicht des Hintergrundes römische Motive vor; ich erkenne das Colosseum und mehrere Triumphbögen, welche, so viel ich weiss, uns nie bei Bellini begegnen. Die Landschaft ist allerdings bellinisch, aber ihr fehlt die leuchtende Kraft und die Feinheit, welche den Landschaften des Altmeisters eigenthümlich sind. Nach der Neuordnung der Galerie wird das Bild hier Mantegna genannt.

Ich habe auf die hiesige, leider ruinenhafte „Presentation im Tempel" aus der bekannten Bellini'schen Serie, als die in Hinsicht auf Charakter und Grösse der Auffassung bedeutendste von den mir bekannten Exemplaren hingewiesen. Daraufhin bitte ich die beiden Gestalten rechts, Simeon und Joseph, einerseits mit der Darstellung in der Akademie (Bissolo), in der Galerie zu Padua (Catena), in der Galerie zu Verona (Bissolo), anderseits mit den beiden Heiligen rechts auf dem kleinen Triptychon Bellini's in der Sacristei von der Frari zu vergleichen. Von den übrigen Figuren

muss abgesehen werden, da sie ganz verdorben sind. Ich bemerke nur, dass die unschöne Bildung des Unterkörpers des Christkindes uns mehr oder weniger in allen diesen Darstellungen begegnet und deshalb gewiss auch schon im Originalbild vorkommt. Wahrscheinlich liegt „die Darbringung“ von Mantegna, von der sich in der Berliner Sammlung, sowie in der Galerie Querini-Stampalia zu Venedig Exemplare finden, dieser ganzen Serie zu Grunde.

Es befindet sich hier ein kleines aber sehr feines Bild von Luigi Vivarini, den hl. Antonius darstellend. Die Autorschaft Alwise's ist schon von Crowe und Cavalcaselle anerkannt, die Identität dieser Gestalt mit dem hl. Antonius auf seinem Altarbilde von 1480 in der Akademie scheint aber ihrer Aufmerksamkeit entgangen zu sein. Ein drittes Mal kommt diese Figur in einem Altarbilde aus der Werkstatt Luigi's in der Berliner Galerie vor.

Giovanni di Martino da Udine erscheint in seiner bezeichneten hl. Familie (früher No. 35) mit Jacopo da Valencia verwandt und geht wie dieser wohl auf Luigi Vivarini zurück. Nach Vergleich mit diesem Bilde kann die ihm zugeschriebene „Sacra Conversazione“ in der Akademie, die einen viel entwickelteren und zarteren Stil zeigt, nicht von demselben Meister sein. Das hiesige Bild von Jacobus da Valencia, welcher häufig seine Nachahmung des Luigi bis zur Caricatur treibt, ist sehr roh und steht hinter seinem Bilde in der Akademie beträchtlich zurück. Charakteristisch für ihn sind die hervortretenden und starren Augen.

Dem Vincenzo Catena ist die Maria mit dem nackten Kinde auf ihrem Schoss zwischen einem hl. Greis (St. Simeon?) und einer jungen weiblichen Heiligen zugeschrieben (Lazari No. 56). Das Bild ist augenscheinlich ein Werk Francesco Rizzo's. In der Akademie unter dem Namen Pellegrino da San Daniele befindet sich ein anderes sicheres Werk Francesco's[3]). Es giebt in Venedig noch mehrere Werke Rizzo's unter falschen Benennungen. So dürfte Maria zwischen Zacharias und Katharina (Akademie, No. 326) dem Cariani zugeschrieben, vielmehr dem Rizzo angehören. Man bemerke die Gestalt des Zacharias, welche Rizzo mehrmals wiederholt hat, so in seinem grossen Bilde der Akademie (auch im Muranobilde). Diese Gestalt ist dem hl. Hieronymus auf dem Altarbilde Gio. Bellini's in St. Zacharia nachgebildet. Das Christkind ist auch sehr charakteristisch für Rizzo. Das schöne Breitbild hier: Maria in reicher Landschaft mit dem Täufer und Hieronymus, zu ihren Füssen ein Putto auf einer Violine spielend, wird dagegen mit Unrecht dem Francesco zugeschrieben und ist vielmehr von Gerolamo da St. Croce.

(Lazari, No. 15) Maria mit dem Kinde zwischen dem hl. Hieronymus und der hl. Katharina (?) wird von Lazari Giov. Bellini genannt, ist aber ein schwaches Bild aus der Schule von Vicenza. Namentlich ist der hl. Hieronymus in dem Stil Montagna's.

---

[3]) Vergl. meinen Bericht über die Versteigerung der Gal. Manfrin, wo ich diese beiden Bilder erwähne.

(Lazari, No. 35) Schule Palma Vecchio's genannt. Maria mit dem Kinde, das einen Vogel in der Hand hält, zwischen St. Franciscus und dem hl. Antonius, unten zwei Stifterportraits. Von derselben Hand das Madonnenbild, welches nebenan hängt. Diese Bilder gehören demselben Künstler, von dem sich in den Uffizien ein Cima genanntes Marienbild befindet, welches Morelli dem Nachahmer Antonello's und Cima's, Pietro da Messina, zugeschrieben hat. Nach Vergleich mit dem bezeichneten Madonnenbilde im Oratorium von St. Maria Formosa scheint mir die Richtigkeit dieser Taufe nicht ganz sicher. Die beiden sehr verwandten Bilder in der Galerie Correr dürften, wenn ich mich nicht täusche, dieselben sein, die von B. Berenson in seinem Büchlein „Venetian Painters“ dem Rondinelli zugeschrieben werden.[3]) Dieser Benennung kann ich mich aber auch nicht anschliessen. Die sicheren Werke von Rondinelli in der Brera und in der Galerie Doria haben doch ein anderes Gepräge. Auch müsste Berenson in diesem Fall ebenso das schlagend übereinstimmende Bild in den Uffizien unter Rondinelli notiert haben. Vielmehr als von diesem Meister dürften die drei genannten Bilder von einem theils von Cima, theils von Cariani und Previtali beeinflussten Bergamasken sein.

Das Gemälde mit der Madonna vor reich detaillirter Landschaft (Lazari, No. 50), dem Bissolo zugeschrieben, geht jedenfalls auf Bartolommeo Veneto zurück, wenn es auch für den Meister selbst zu schwach erscheint. Man vergleiche nur die Disposition der Landschaft, die mit dem Bilde im Palazzo Ducale ganz übereinstimmt. Im ersten Plan ein Hirte mit Kühen und Schafen, im zweiten ein Fluss, im dritten eine kleine Stadt und dann, als Abschliessung, bläuliche Berge. Das Bild hat sehr gelitten.

Verwandt mit Marco Basaiti, aber kaum von ihm selbst, dürfte die Pietà: Christus im Sarkophag zwischen zwei anbetenden Engeln, sein. Die Bezeichnung: MARCO BASAITI scheint mir eine Fälschung.

(Lazari, No. 29). Die interessante, kleine Tafel mit der Kreuzigung ist neuerdings von Verschiedenen mit Jacopo Bellini in Verbindung gebracht, während sie von Lazari „Scuola Padovana, Secolo XV“ genannt wurde. Vor dem Kreuz kniet Longinus, die blutige Lanze in seinem Arm. Links sinkt Maria in die Arme der Frauen. Rechts steht Johannes in stummer Verzweiflung. Zu beiden Seiten ernste Gruppen von Männern und hinter diesen in ruhiger Haltung Soldaten zu Pferde und zu Fusse. Das vielfigurige Bild zeigt trotz seiner Kleinheit eine gewisse Grösse in der Auffassung. Das Colorit ist tief und kräftig. Viel heftiges Lackroth macht sich in den Gewandungen und in den flatternden Fahnentüchern geltend. Das Bild wird in der Galerie, nach der Neuordnung, Jacopo Bellini genannt.

Das schwache Madonnenbild (Laz. No. 63), von Lazzari dem Lorenzo Lotto zugeschrieben, wird auch jetzt nach der Neuordnung hartnäckig so genannt, obwohl es nur eine sehr geringe Nachahmung ist.

[3]) Nach der Inhaltsangabe der Bilder, da die Nummern jetzt entfernt worden sind.

Ein anderes Bild, eine Madonna mit dem säugenden Kinde, über deren Haupt zwei kleine Mädchenengel eine Krone halten, wurde neuerdings von G. Frizzoni einem Nachahmer Lotto's zugeschrieben.[4]) Die Maria trägt ein brocatenes Unterkleid und hat darüber einen blauen, über das Haupt gezogenen Mantel. Ich schliesse mich der Anschauung Frizzoni's an, bemerke aber, dass in der Galerie sich ferner eine kleine Gruppe von drei Bildern befindet, wovon das eine diese Composition genau wiederholt. Ich vermuthe, dass diese beiden Bilder auf ein drittes Bild, als gemeinsame Quelle, zurückgehen (von Lotto?). Von den beiden anderen dieser Gruppe gehörigen Bildern, bildet das eine ein Triptychon (Madonna mit dem Kinde und zu beiden Seiten die Verkündigung), das andere stellt Maria, das Kind anbetend, dar (auch hier schwebende Mädchenengel mit einer Krone). Auf diesem letzten befindet sich folgende apokryphe Inschrift: IOANNES BAPTISTA. C. P. Sie dürfen alle drei, wie mir scheint, von einem schwachen, unbekannten Bergamasken herrühren.

Beachtungswerth erscheint das merkwürdige Bild mit zwei Reitern vor einem Renaissancegebäude, links ein Soldat zu Fuss, im Hintergrunde reich detaillirte Landschaft, welche gegen den Horizont von einer Kette von pyramidenförmigen Bergen abgeschlossen wird. Im Mittelgrunde ein Fluss, worauf mehrere Kähne.[5]) Das kleine Renaissancegebäude ist mit antikischen Statuen und Medaillons, worauf Portraitköpfe, geschmückt. Viel Vergoldung. Auf dem Dach stolziert ein Pfau. Auch an dem Zaumzeug von einem der Pferde hängt ein Medaillon mit Portraitkopf. Das ganze Bild ist augenfällig auf das Perspectivische angelegt. Die sehr lebensvollen Pferde gut verkürzt. Es steht, meiner Ansicht nach, der Kunstrichtung Pisanello's nahe. Man vergleiche es mit dem St. Georg in St. Anastasia zu Verona. Morelli nennt den Pfau geradezu das Monogramm Stefano da Zevio's.[6]) Auch in der Anbetung der Könige in der Berliner Galerie (dem Pisanello selbst zugeschrieben) befindet sich ein Pfau in ähnlicher Position.

Eine kleine Grisaille auf Carton: Reiter und Fussvolk in Handgemenge, gehört zu den feinsten Sachen der Galerie. Die lebensvolle Darstellung ist von der Hand des seltenen Ercole Roberti und, so viel ich weiss, früher nicht ausgestellt worden.

(Lazari, No. 35). Pasqualino Veneziano: Maria mit dem nackten Kinde nebst Magdalena. Hintergrund: sehr detaillirte Felsenlandschaft. Rohes, handwerksmässig ausgeführtes Bild, welches mehr von Cima als von Bellini beeinflusst erscheint. Unten eine undeutliche Aufschrift: Pasqualinus Venetus 1496 (?) F.

Die Tafel mit den heiligen Damian, Cosmos, Domenicus und Augustinus ist in der Art von Lazzaro Sebastiano.

---

[4]) Siehe Archivio Storico dell'Arte, 1897 (wo Abbildung).

[5]) Das Bild, welches sehr gelitten hat, wird nicht von Lazari erwähnt.

[6]) Werke ital. Meister. S. 395.

Das Brustbild einer weiblichen Heiligen wurde von Lazari dem Bart. Montagna zugeschrieben und nach der Neuordnung ebenso irrthümlich dem Catena. Es ist gewiss gar nicht italienisch, sondern von einem italisirenden Niederländer.

Von nicht italienischen Bildern notire ich: eine Diana im Bade von Aktäon überrascht. Das Gemälde (ohne Benennung) ist von J. Heinz. Ein ähnliches Bild in der Akademie — Inventarium No. 1114, 1115 Vlämische Schule genannt. Zwei sehr gute und charakteristische Bilder von Jan Griffier, eine Wildschweinjagd und eine Hirschjagd darstellend (Dono Angelo Barbiani). — Unter einer Menge älterer Copien nach Brouwer, Terborch, Metsu, Dou, Mieris etc. befindet sich auch ein Bild mit einem jungen Mädchen, das in einem Fenster steht und im Begriff ist Muscheln zu öffnen. Neben ihr ein todtes Huhn, Zwiebeln, Küchen-Utensilien. Hellgelber Ton. Von Lazari irrthümlich (No. 187) als Copie nach G. Metsu aufgeführt. Das Bild ist undeutlich bezeichnet A. O. Gille. — Ein Jagdstück ohne Benennung von einem Nachahmer der Holländer ist bezeichnet J. W. Prasch 1650. — Inv. No. 906—907. Zwei ganz feine ziemlich späte Landschaften. Bezeichnet Volfert f. Vielleicht kann dieser Maler mit einem von den bei Nagler erwähnten Volfaerts identificirt werden. Einer von diesen war Landschaftsmaler und starb 1687.[6]) — Die Verspottung Christi (Laz. 159) ist eine alte Copie von dem Bilde im Palazzo Ducale von einem altholländischen Künstler, dort irrthümlich Dürer genannt, mit Weglassung zweier Figuren. — (Laz. 213). Bauerninterieur. Bezeichnet Höchle. Dieser in Klingenau geborene Schweizer wirkte im München um das Jahr 1788. Gute Nachahmung nach den Holländern. — (Laz. 210—211). Figurenreiche Bauernfeste in der Art Teniers, aber von einem viel späteren Künstler. Röthlicher Ton. Das Laub aber scharf blaugrün. Bezeichnet TM. Dies Monogramm benützte Johann Georg Trautmann, geboren zu Innsbruck 1713,[7]) gestorben zu Frankfurt a. M. 1769. Er malte Dorffeste, Feuersbrünste etc. und ahmte den Holländern und Vlamen des 17 Jahrhunderts nach. (Siehe Nagler, Monogrammisten. III, 689). — Es befinden sich in der Galerie noch einige Gemälde von Interesse. Darunter das feine, etwas verputzte Bildniss einer Frau mit der linken Hand auf einem Todtenkopf und in der rechten ein Gebetbüchlein, dem B. Bruyn (?) zugeschrieben; eine Tafel mit der hl. Barbara, Gegenstück zu einer hl. Katharina in der Akademie, die H. von Tschudi als eine Copie oder in der Art des Meisters von Flémalle bezeichnet hat (sieh seinen Aufsatz in Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsamml. 1898. 1.); eine Versuchung des hl. Antonius in der Art von Bles; ein altdeutsches Altarwerk, sowie noch mehrere, deren nähere Bestimmung ich Anderen überlassen muss.

Nur noch ein paar Worte über die neuen Säle. In der oberen Etage

---

[6]) Monogrammisten I. 667,

[7]) Nach Gwinner geboren zu Zweibrücken. (Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., Frankfurt 1862.)

sind eine grosse Menge von Handzeichnungen vornehmlich aus der späteren venezianischen Kunstepoche (von Longhi, Tiepolo, Piazzetta, Guardi, Canaletto), Radirungen, Kupferstiche sowie eine Serie grosser Farbenholzschnitte nach bekannten Bildern des Tizian, Tintoretto, Veronese, Bassano von J. B. Jacksen in Weiss, Braun und Schwarz ausgeführt. Ferner sehr interessante, durch Kraft und Gluth der Farben ausgezeichnete Farbendrucke nach Pietro Longhi.

Ein kleinerer Saal enthält Zeichnungen, Skizzen und Modelle von Canova.

In einem jetzt als Museum eingerichteten Nebenhaus befindet sich unter den da aufgestellten heterogenen Sachen in einem geschlossenen Gemach ihre durch ihre Schönheit überraschende Darstellung der Ledamythe, hier keinem geringeren als Michelangelo zugeschrieben (Dono Cav. Favenza). Nach Vasari soll Michelangelo eine Leda geschaffen haben und zwar in den Jahren 1529—31. In den bewegten Tagen, als Karl V Florenz belagerte, und er selbst mit kriegerischen Beschäftigungen überhäuft war, hat er wohl als Erholung dies Gemälde gemalt. Es war für den Herzog Alfonso d'Este bestimmt, wurde aber von dem, durch das Urtheil des Abgesandten des Herzogs beleidigten, Michelangelo dem Gehülfen Antonio Mini geschenkt. Antonio Mini soll eine Kopie danach gemalt haben, und diese Copie oder das Original kam in den Besitz Franz I. Das Bild stellte Leda mit dem Schwan und das dem Ei entschlüpfende Dioskurenpaar dar.[8]) Wo dieses Bild hingekommen ist, weiss man nicht.[9]) Aber

[8]) Eine Leda mit dem Schwan, welche unter dem Namen Michelangelo's in das Magazin der Londoner Nationalgalerie gekommen ist, dürfte wohl eher von Bronzino sein.

[9]) Der Herausgeber des Vasari giebt uns darüber folgende Mittheilung: „Questa Leda stette a Fontainebleau fino al regno di Luigi XIII. Il Des Noyers, soprintendente delle Reali Fabbriche, per scrupolo di coscienza la fece, secondo alcuni, abbruciare, altri dicono che la facesse guastare, e che poi restaurata come meglio si poteva andasse venduta in Inghilterra; ma il diligente Waagen nella sua opera Dell' arte e degli artisti in Inghilterra, non ne fa menzione afatto. Nel Giugno del 1853 La Presse annunziò che un certo Signor J. Baïssas aveva trovata una copia o piuttosto una riproduzione di questa famosa Leda. La bellezza di questo quadro fa suporre (dice quel giornale), ch'essa possa essere stata dipinta sotto gli occhi di Michelagniolo stesso, e crede che le altre pregevoli qualità di questo dipinto valgano a compensare la perdita dell' originale. — Fernand Engerand hat in einem Inventarium von Le Brun aus 1683: „Inventaire des tableaux du Cabinet du Roy" und in einem von Houasse aus 1691: „Inventaire des tableaux et dessins du Roy" folgende Notizen gefunden: „Un dessin de Michel-Ange, representant une Leyda, large de 6 pieds 9 poulces." Und dabei eine Randbemerkung: „Veu a Paris le 8 aoust 1690." Und ferner bei Houasse: „Un dessin de Michel-Ange representant une Leyda, lequel dessin est à la pierre noire sur du papier blanc. Und dabei die Randbemerkung: La Reyne mère a brulé le tableau. A bruler. Engerand meint, dass auch die Zeichnung nach dem Befehl Ludwig XIV. dasselbe Schicksal erfuhr. (Siehe Chronique des Arts 1898. 1. Okt.)

verschiedene modificirte Nachbilder können in mehreren Galerien mit Wahrscheinlichkeit nachgewiesen werden. So findet sich in der Galerie zu Dresden eine Leda mit dem Schwan, die auf Michelangelo zurückgeht und einmal, wie ich glaube, dem van Dyck zugeschrieben wurde. Auch im Königlichen Schloss zu Berlin soll sich ein solches Gemälde finden. In mehreren dieser Darstellungen ist nur die nackte Frauengestalt bewahrt, der Schwan aber durch einen Amor oder durch andere Figuren ersetzt. So in den Uffizien (von Pontormo), in der Galerie Colonna zu Rom (von Bronzino und Vasari) und in der Galerie zu Neapel.[10]) Die Composition Michelangelo's dürfte, wie ich vermuthe, einer antiken Camee oder einem antiken geschnittenen Stein entnommen sein. Das hiesige Gemälde rührt gewiss von einem italienischen Künstler aus dem vorgeschrittene Cinquecento her. In halb liegender, halb sitzender, üppiger Stellung empfängt Leda den Liebesbesuch des göttlichen Schwans. Ihr Haupt (wenn auch wenig ausgebildet und ziemlich leblos) ist von antikem Cameenschnitt. Das goldne Haar eingeflochten mit einem perlenbesetzten Diadem. Mit den angezogenen Schenkeln drückt sie zart den Körper des Schwans. Dieser, der mit seinem Schnabel den Mund der Leda zu berühren sucht, bewegt die Flügel stark. Die Formen des nackten Körpers sind meisterlich behandelt, voll wahrer Grösse, das Fleisch von leuchtendem Smalto. Der Schwan, von grossartiger Einfachheit der Formen, strahlt in seiner Weisse wie Email. Die Behandlung des Nackten, namentlich des leuchtenden Smalto des Fleisches, geht, wie mir scheint, auf die Weise Correggio's zurück. Dasselbe gilt für den feinen Silberton des herrlichen Gesammtcolorites. Von einem von Correggio beeinflussten Künstler dürfte demnach, wie ich glaube, diese bedeutende Nachbildung herrühren. —

In der vor kurzem neugeordneten Plakettensammlung befindet sich jetzt auch die Beweinung Christi von Moderno in tabernakelartiger Einrahmung unter No. 20. Diese Einrahmung ist aber ganz verschieden von der auf dem Exemplar im Berliner Museum, No. 744. Unten die Inschrift:

PIETAS
AD OMNIA

Von der sogenannten „Allegoria su la Calumnia“ (Abth. 4, No. 55) befinden sich jetzt zwei Exemplare No. 41, 42 hier.

Im Museo Civico zu Brescia sieht man ein Meubel, welches mit einer grossen Anzahl der Plaketten mit den Triumphzügen bedeckt ist. Auch in dem Museo Civico zu Padua befinden sich die vier Triumphwagen, sowie auch die (wahrscheinlich französischen) Plaketten mit den vier Jahreszeiten.

Zu den Plaketten mit deutschen Portraitbüsten kommt noch unter No. 112 die Büste von Erasmus von Rotterdam. Hochrelief. Rund. Ich notire noch, dass die Reliefbüste von Luther No. 113 ohne Grund ist.

---

[10]) In Marmor eine kleine Nachbildung von Ammanati in dem Bargello.

Das Jüngste Gericht des Lucas van Leyden.

Von **Franz Dülberg.**

Die einzige Datirung des im Städtischen Museum zu Leyden bewahrten das Jüngste Gericht darstellenden Zweiflügelaltars von der Hand des allgemein als Lucas van Leyden bekannten Lucas Hugenz bietet C. Ed. Taurel,[1]) der ohne Beleg die Entstehung in die Zeit um 1533 setzt. Das Jahr 1533 nehmen hiernach an: H. Hymans,[2]) E. Michel[3]) und Lafenestre-Richtenberger.[4])

Gegen diese Datirung spricht zunächst der Stil des Werkes. Die zahlreichen nackten Figuren zeigen bei gesunder Fülle der einzelnen Glieder eine Schlankheit des Gesammtbaues, die unberührt erscheint von den schweren schwammigen Formen des Schülers der Lombarden Jan Gossaert van Mabuse. Dieser Einfluss des späten Mabuse, wohl besonders hervorgerufen durch die nach van Mander's Angaben[5]) 1527 anzusetzende gemeinsame Reise der beiden Künstler, tritt zuerst 1528 in dem Stich „Venus und Amor" (B. 138) auf. Ferner ist es unwahrscheinlich, dass der nach van Mander's Bericht in seinen letzten Lebensjahren meist bettlägerige Meister gerade im Todesjahr[6]) ein Werk habe ausführen können, dessen Umfang (Höhe 270, Breite 185 cm nach dem Leydener Katalog von 1886) ein fortwährendes Herumgehen und -steigen des Ausführenden erheischte. Schliesslich sei erwähnt, dass die jetzt in Amsterdam in der mit dem Ryksmuseum verbundenen Zeichenschule ausgestellten Gewölbemalereien der Kirche von Warmenhuizen, nach einer Notiz des vorigen Jahrhunderts 1525[7]) dem Stile nach jedenfalls vor der Herrschaft des italieni-

---

[1]) De Christelyke Kunst in Holland en Vlaenderen. 1874—1881.

[2]) Le Livre des Peintres I, 143 A. 1.

[3]) Rembrandt. Paris 1893. S. 11.

[4]) La Peinture en Europe. La Hollande. 1898. S. 172.

[5]) Schilderboeck 1604 fol. 214 recto unten, verso oben.

[6]) Das durch van Mander gegebene Todesjahr 1533 wird gestützt durch die am 10. Juni 1534 erhobene, 27. Juli 1534 entschiedene Klage des Schwiegersohnes des Meisters, Dammes Claesz., gegen dessen Witwe, Elisabeth van Bosschuysen, abgedruckt bei P. J. Blok, Leidsche Rechtsbronnen, Haag 1884, S. 361 ff.

[7]) Chronik des Alkmaar'schen Almanachs von 1776 vgl. D. van der Kellen jr. in De Nederlandsche Spectator 1861 No. 50.

schen Einflusses in den Niederlanden entstanden, in der ganzen Anlage des Jüngsten Gerichtes und in einem auffälligen Einzelzuge — ein Teufel hält eine entfliehende Frau am Fusse fest — mit dem Bilde des Lucas van Leyden übereinstimmen: für Lucas werden schwerlich die nicht sehr bedeutenden, in einer abgelegenen Dorfkirche befindlichen Malereien das Vorbild abgegeben haben.

Nun wissen wir von einem 1526 in Auftrag gegebenen Gemälde des Lucas van Leyden, das in seinen Schicksalen die weitgehendste Aehnlichkeit mit dem Leydener Jüngsten Gericht gehabt hat. Am 12. Juli 1577 erschienen vor dem Leydener Gemeinderath fünf Männer, von denen Einer, Jan Gerytsz. Buytewech, 1568 Bürgermeister,[8]) unserem van Mander als Kunstfreund bekannt, wohl ein ansehnlicher Bürger war, als Erben des Holzhändlers Claes Direzn und bewiesen ihr Eigenthumsrecht an einem „Altar oder Gedächtnisstafel", den ihre Vorfahren am 6. August 1526 bei „Meister Lucas Huychz" für den Preis von 35 vlämischen Pfunden bestellt hatten. Die Leydener Priesterkerk hatte drei vlämische Pfunde für die Aufstellung des Kunstwerkes erhalten. Claes Direzn, zu dessen Gedächtniss jedenfalls die Tafel ausgeführt wurde, war 1481 Einer der „Vierzig", d. h. Mitglied der Körperschaft, die die meisten städtischen Aemter zu vergeben hatte, er war auch Schöffe und soll kurz nach 1524 gestorben sein.[9]) Das Werk des Lucas van Leyden hatte in der Pieterskerk unmittelbar am Taufbrunnen („naest aen A vont") gestanden. Nach dem Bildersturm, der in Leyden am 26. August 1566 stattfand,[10]) war es im St. Jacobs-Hospital geborgen worden: dorthin sollten nach einem Rathsbeschluss vom 28. August alle aus Kirchen und Klöstern entfernten Gegenstände gebracht werden.[11]) Von dort hatten die Eigenthümer das Gemälde auf das Katharinenhospital schaffen lassen. Jetzt begnügten sich die fünf Männer mit der Feststellung ihres Eigenthumsrechtes und willfahrten dem Wunsche der Bürgermeister, dass die Tafel auf das Bürgermeisterzimmer des Rathhauses gebracht und dort aufgehängt werde. Der dargestellte Gegenstand wird in der ganzen Verhandlung nicht angegeben.[12])

---

[8]) Blok, Eene hollandsche Stad onder de bourgondisch-oostenryksche Heerschappij. 1884. S. 201.

[9]) Vgl. Rammelman Elsevier in De Nederlandsche Spectator Jahrg. 1875. — Ueber die „Vierzig" Blok, a. a. O. S. 69. 149 f.

[10]) Orlers, Beschryvinge der Stad Leyden 1614. S. 66.

[11]) Kist en Moll, Kerkhistorisch Archief. 3. Amsterdam, P. N. van Kampen 1862, S. 431.

[12]) Hier der Wortlaut der Urkunde, bei deren Lesung mir der Leydener Archivar, Hr. Dr. Ch. M. Dozy, in freundlichster Weise half. „Derfgenamen van Claes Direzn houtkoper zal. (+ ig) als Dc (= Dirc) Jacopsz. van montfoort, Jan Gerritsz. buytewech, Reyer Jacobsz., m.r (= meester) Symon Jansz. ende Gysbert Dircz. Gool pretenderende recht te hebben tot hel altaer of de memorytafel, die te staen plach in St Prs (= Pieters) Kerc naest aent vont ende gebercht es geweest in St. Jacobs gasthuys, van waer de voorsz. erfgenamen die hadden doen

Am 11. September desselben Jahres 1577 wurden der „Bote“ Jacob Gerritsz. und Meister Isaac Claesz. — wohl sicher der Maler und Bürgermeister Isaac Claesz. von Swanenburgh, der Meister der sechs Darstellungen der Tuchfabrikation auf dem Leydener Museum, — mit sechs Pfunden elf Schillingen dafür entlohnt, dass sie ein das Jüngste Gericht darstellendes Tafelbild („het tavereel van t oordeel“) aus dem Katharinenhospital auf das Bürgermeisterzimmer transportirt hatten.[13])

Es liegt nahe genug, diese beiden Zeugnisse verbindend, anzunehmen, dass es sich beide Mal um das berühmte Jüngste Gericht des Lucas van Leyden handelt, zumal da von einem anderen Bilde, das in diesem Jahre aus dem Katharinenhospital auf das Bürgermeisterzimmer kam, nirgends gesprochen wird, und gerade das Jahr 1526, aus welchem weder ein Stich noch ein Gemälde datirt ist, für die Entstehung eines solchen Hauptwerkes Raum bietet. Für ein Jüngstes Gericht als Votivdarstellung fehlt es in der holländischen Kunst jener Zeit nicht an Analogieen. Ein Flügelaltar von Lucas' älterem Zeitgenossen, dem neuerdings für den Haarlemer Jan Mostaert erklärten[14]) holländischen Meister, No. 132 der Galerie Wesendonck in Berlin (No. 88 der 1898er Ausstellung der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft) zeigt im Vordergrunde Angehörige der Familie van Alkemade in betender Haltung, im Hintergrunde das Jüngste Gericht. Im Leben des Cornelis Engebrechtsz berichtet van Mander, dass dieser im Auftrage der Herren von Lokhorst und als ein „Grabzeichen, welches sie zum Gedächtniss ihres Geschlechtes der Pieterskerk zugeeignet hatten“, ein Triptychon ausführte, dessen Mittelbild die Eröffnung der Sieben Siegel durch das Lamm in Gegenwart der himmlischen Heerschaaren, also ebenfalls einen Gegenstand aus der Apokalypse, darstellte.

---

brengen in St. Katrynen gasthuys zyn gecompareert ende hebben vertoent een uytgesneden cedel van de bestedinge vant tafereel gedaen opten Vlaugt (= augustus) 1526 aen mr (= meester) lucas huychz., houdende 35 £ vlaems (= pond vlaamsch) by haer voorsz. voorouders betaald; daer byvoegende dat zy hadden zekere bezegeltheyt van den Kercmrs (= Kercmeesters) indertyt: daer by blyct, dat de Kercke 3 Lstrl. vls (= 3 pond vlaamsch) voor de plaetse hadde genoten. doch ten begeren van burgemeesters hebben bewillicht, dat de tafel opter burgemeesters camer zal worden gebracht ende aldair gehangen onder .... (einige unlesbare Buchstaben) heur actie zulx en die zy jegenwoordich daer toe hebben. gedaen by de iiij (IV) burgemeesters“. Leyden, Ryksarchief, Vroedschapsresolutien 12. Juli 1577.

[13]) „Aan Jacob Gerrits bode en meester Ysac claasz. te samen betaelt zes ponden ende elf schell. munte als voren over ende in voldoeninghe van de costen ende moeyten by hemluyden gedaan, ter zaicken van het tavereel van t oordeel uyt St Cathrynen gasthuys te halen ende op burgermeesters camer te brenghen blyckende by de specificatie die men hier met ordonnantie van burgermeester van dato den 11 septembris LXXVII ende quijtantie overlevert hier de voorss. 6 p. 11 sch.“ Leyden, Ryksarchief, Thesaurie-Rekeningen 1577. p. 209 verso.

[14]) Vgl. Gustav Glück in Zeitschrift für bildende Kunst 1896, S. 265 ff. Berliner Galeriekatalog 1891, S. 197, 1898, S. 214.

Sieht man in dem Leydener Jüngsten Gericht die Gedächtnisstafel des Claes Dircz, so entsteht eine vielleicht nur vermeintliche Schwierigkeit durch die Frage nach den Stifterbildnissen. Diese scheinen im ersten Augenblick zu fehlen. Man braucht aber nicht zu dem naheliegenden Auskunftsmittel einer Predella zu greifen, die ähnlich wie die Predella von Engebrechtsz' Leydener Kreuzigungsaltar die Gestalten der Stifter enthalten hätte und etwa im Bildersturm vernichtet oder von den Erben der Stifter zurückbehalten worden wäre. Vielmehr zeigen auf unserem Bilde die beiden einzigen in ganzer Figur von vorn gesehenen Seligen, auf dem linken Flügel ein stehender Greis, der mit dem Finger der vor die Brust gehaltenen Linken gen Himmel zeigt, und in der linken Hälfte des Mittelstückes ein etwa Vierzigjähriger, der Hand in Hand mit der mehr vom Rücken gesehenen Gattin, zu der er umschaut, etwas tänzelnd der Seligkeit zuschreitet und mit der offenen Rechten nach oben weist, einerseits so äusserst individuell durchgebildete von den gewohnten Typen der Stiche abweichende Züge, andererseits eine so starke Aehnlichkeit untereinander, dass man sie für die Stifter und zwar für Vater und Sohn halten möchte. Beide haben dieselbe kreisrunde Kopfform, dieselbe gerade hohe und breite Stirn, senkrecht gerade Nase, scharfe Falten am Mund und am Hals, trüb blickende Augen und kurz lockiges Haar, dessen Grundfarbe, bei dem Aelteren natürlich stark melirt, schwarz ist. Könnte man so in dem Greis den Holzhändler Claes Dircz, in dem Manne des Mittelbildes dessen Sohn erblicken, so wären weitere Stifter vielleicht in zwei sitzenden jugendlichen Auferstandenen der Mitteltafel zu suchen, die wieder in den Gesichtszügen — grosse mandelförmige Augen, mehr ausladende Nase, schlichtes braunes Haar, Bartstoppeln — einander ähnlich sehen. Der Eine sitzt, das Gesicht ziemlich absichtsvoll zum Beschauer umwendend, in der linken Bildecke und zeigt mit dem Finger der Linken auf den eben beschriebenen Seligen und in die Scene hinein. Der Andere befindet sich rechts zunächst der Mitte der Tafel, er blickt scharf nach links und legt die erhobenen Hände betend aneinander. Diese Gestalt soll nach einer Leydener Localtradition, der A. Delfos und Pieter de Mare bei ihrer 1785 geplanten Publication des Altarwerkes zu folgen scheinen,[15]) der Maler selbst sein — es fehlt aber jede Aehnlichkeit mit einem der sonst bekannten Lucasportraits. Ein Hineinweben der Stifterbildnisse in die darzustellende Handlung würde der Art eines Künstlers wie Lucas, der die hergebrachten Compositionsschranken überall erweitert, durchaus entsprechen.

Ein weiterer Einwand gegen unsere Annahme erwächst daraus, dass nach ihr das Jüngste Gericht eine Privatstiftung gewesen sein müsste. Nun war beim Beginn des Bildersturmes ein Rathsbeschluss vom 26. August 1566 ergangen, ein Jeder solle seine Epitaphien aus den Kirchen ent-

---

[15]) Die Gestalt des betenden Auferstehenden gehört zu den wenigen zur Ausführung gelangten Theilen des Unternehmens.

fernen dürfen, um sie zu retten.[16] Von unserem Jüngsten Gericht heisst es aber in der Erzählung eines Augenzeugen des Bildersturmes (eines ungenannten Priesters der Leydener St. Pancraskerk), die auf dem Leydener Archiv in einer, nach Ansicht des Herrn Archivars Dr. Dozy, wahrscheinlich von dem Historiographen van Mieris herrührenden Abschrift des XVIII. Jahrhunderts erhalten ist: „Das Werk des Lucas van Leyden, welches das Jüngste Gericht darstellt und noch auf dem Rathhaus zu sehen ist, hing früher in der Pieterskerk und wurde durch den Bürgermeister dem Pöbel abgekauft.“[17] Hiernach wäre das Jüngste Gericht also nicht seitens der Eigenthümer, wie es jener Rathsbeschluss empfahl, beim Nahen der Gefahr aus der Kirche fortgebracht, sondern nur durch Dazwischenkunft der Obrigkeit bewahrt worden. Aber aus einer Erlaubniss folgt noch nicht, dass von ihr Gebrauch gemacht wurde. Die Eigenthümer können die Bergung des Werkes, die bei dessen gewaltigem Umfang ja mit Schwierigkeiten verknüpft war, unterlassen haben. Das bedrohte Bild rettet dann im kritischen Augenblicke der Bürgermeister[18] durch eine Handvoll Geldes; und schon um diese nicht zurückerstatten zu müssen, erklären sich die Eigenthümer mit der Aufstellung des Kunstwerkes auf dem Bürgermeisterzimmer einverstanden.

Ein privates Eigenthumsverhältniss an dem Jüngsten Gericht erklärt auch viel natürlicher als localpatriotische Erwägungen, wie sie van Mander[19] und Orlers[20] in den Vordergrund stellen, die Abweisung, die der Rath einem von Niemand geringerem als dem Kaiser Rudolf II. ausgehenden Verkaufsantrag zu Theil werden liess. Der Graf Simon zur Lippe, der, wie van Mander im Leben des Joachim Buecklaer[21] erzählt, verschiedene Werke dieses Malers sowie des Heemskerk und Barentsen für den Kaiser kaufte und wahrscheinlich auch das jetzt in München (Pinakothek 148, 149) befindliche Votivdiptychon des Lucas van Leyden aus dem Besitz des Frans Hooghstraet in den Rudolf's gebracht hat,[22] hatte sich mit dem Ersuchen an die Generalstaaten gewandt, diese sollten den Magistrat von Leyden seinem Wunsche, das Jüngste Gericht käuflich zu erwerben, günstig beeinflussen. Ein Beschluss der Staaten erfolgte am

---

[16]) „en insgelycx eenen yegelycken zijne epitaphen te moegen draegen omme die te conserveren“ Vroedschapsresolutie 26, VIII. 1566, bei Kist en Moll, a. a. O. S. 429.

[17]) „Het stuk van Lucas van Leyden, het laatste oordeel verbeeldende, nog op het raadhuis te zien, hong weleer in de St. Pieterskerk en werd door den Burgemeester van het graauw gekocht“. Kist en Moll S. 438 ff.

[18]) Noch weiter würde sich natürlich die Sachlage vereinfachen, wenn einer der Erben des Claes Dircz 1566 einer der vier Bürgermeister gewesen sein sollte, was mir augenblicklich nicht gegenwärtig ist.

[19]) Schilderboeck 1604 f. 213 verso oben.

[20]) Beschryvinge 1614, S. 115 f.

[21]) Schilderboeck f. 238 verso.

[22]) Vgl. Schilderboeck f. 213 verso.

30. Mai 1602 dahin, den Brief des Grafen abschriftlich dem Leydener Magistrat zuzustellen mit der Weisung, man habe gegen des Grafen Begehr nichts einzuwenden.[23]) Der Verkauf kam indessen nicht zu Stande, trotzdem der Kaiser sich angeblich[24]) erboten haben soll, das Kunstwerk in seiner ganzen Ausdehnung mit Dukaten zu bedecken. Sehr möglich, dass nur die unklaren Rechtsverhältnisse an dem Bilde dessen Auswanderung verhinderten.

Nehmen wir einen Augenblick an, das Bild der Erben des Claes Dircz sei nicht identisch mit dem Jüngsten Gericht, es sei vielmehr zu irgend einer Zeit von den Eigenthümern zurückgezogen worden, so kann es sich nur sehr kurze Zeit, etwa 25 Jahre, auf dem Rathhaus befunden haben. Der Graf zur Lippe bemüht sich 1602 beim Leydener Magistrat um das Jüngste Gericht; van Mander, der doch auf dem Rathhause ein heute nicht mehr vorhandenes Werk, die Anbetung der Könige von Engebrechtsz,[25]) beschreibt, kennt dort von Lucas van Leyden nur das eine Bild — er erwähnt auch sonst kein zweites aus der Pieterskerk stammendes Gemälde von Lucas, während er doch von Engebrechtsz' Eröffnung der Sieben Siegel aus der Lokhorstcapelle der Pieterskerk, einem Werk, das in ein Privathaus und von da sogar nach Utrecht gelangt war, Kunde hat.[26]) Da ist es nun doch auffallend, dass 1762 Frans van Mieris das Bild der Erben des Claes Dircz kennt und von ihm wie von einem noch zu seiner Zeit auf dem Rathhaus befindlichen Werke zu sprechen scheint. Nach ihm[27]) hatte sich in der Capelle des Taufbrunnens („Doopvont" — vgl. im Rathsbeschluss vom 12. Juli 1577 „naest aen t vont"!) die Graf Wilhelm II., der römische König, zum Gedächtniss seiner eigenen Taufe in der Pieterskerk hatte errichten lassen, neben zwölf Marmorstatuen der Apostel auch „das Gemälde von Lucas von Leyden" befunden, „das seitdem anf die Bürgermeisterkammer gekommen ist.' Wäre das Bild zu seiner Zeit nicht mehr auf dem Rathhause gewesen, so würde van Mieris doch sicher gesagt haben: „sich einige Jahre auf der Bürgermeisterkammer befunden hat"!

Derselben Beschreibung von Leyden des Frans van Mieris, der diese wichtige Stelle entstammt, gehört nun auch das einzige Zeugniss an, das gegen unsere Hypothese spricht. In dem zweiten, 1770 durch Daniel van Alphen herausgegebenen Theil des Buches heisst es bei Besprechung des Bürgermeisterzimmers auf dem Rathhaus (S. 370): „Das Meisterwerk des Lucas van Leyden, dass das Jüngste Gericht darstellte und zum

[23]) Die Entschliessung ist abgedruckt bei Dodt, Archief IV deel, citirt bei Immerzeel-Kramm, De levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders. — Vergl. auch R. Elsevier, Inventaris van het Archief der gemeente Leiden.

[24]) Orlers a. a. O.

[25]) Schilderboeck f. 210 verso.

[26]) Ebendort.

[27]) Beschryving der Stadt Leyden. I^e Deel. Leyden 1762. S. 29b.

Schmucke des Hohen Altars in der Pieterskerk gestanden hatte,[28]) war zum Glück den Händen der rohen Bilderstürmer entgangen, verkauft und endlich hier ausgestellt.“ Wenn hier mit „hooge altaar“ nicht etwa nur „einer der hervorragenden Altäre“, sondern schlechtweg „der Hauptaltar“ gemeint sein sollte, so schlösse dies allerdings die Identität des Jüngsten Gerichts mit der Gedächtnisstafel des Claes Dircz., die sich ja in der Taufcapelle befunden hatte, aus.[29]) Es fällt aber immerhin ins Gewicht, dass die fragliche Textstelle vielleicht gar nicht mehr den Informationen des van Mieris entspricht, sondern ein Zusatz des Herausgeber von Alphen sein mag, und dass sie jedenfalls von den bisher angezogenen Zeugnissen das jüngste ist.

Zuletzt sei eine Einwendung erörtert, welche den Preis von 35 vlämischen Pfunden, für welchen Lucas die Ausführung der Gedächtnisstafel des Claes Dircz. übernahm, einem Werke von der Bedeutung und dem Umfange des Jüngsten Gerichts wenig entsprechend finden könnte. Nun ist diese Summe allerdings nur das 25fache dessen, was nach van Mander's Zeugniss zu Lebzeiten unseres Meisters jeder einzelne Abdruck seiner grössten Stiche (Tanz der Magdalena, Calvarienberg, Ecce Homo, Dreikönige) erzielte;[30]) sie ist ungefähr der 17. Theil des Vermögens, das Lucas van Leyden hinterlassen zu haben scheint.[31]) Man halte aber einmal dagegen, dass Barend van Orley, der jedenfalls begünstigte Hofmaler, für ein Brustbild 13 und für ein Portrait in ganzer Figur 28 vlämische Pfunde erhielt,[32]) und dass nach van Mander — der dies allerdings als besonders schlechte Bezahlung angiebt — der um 1560 und in dem reichen Antwerpen thätige Joachim Buecklaer grosse Werke für 5 bis 6 Pfund hergeben musste.[33]) Ausserdem macht ja der Leydener Altar mit seiner breiten, dünnen und flüssigen Malweise und mit den aus freier Hand flüchtig hingeworfenen Hintergründen durchaus nicht den Eindruck einer langjährigen, ausschliessenden und somit eine hohe Bezahlung voraussetzenden Arbeit.

Wenn also auch ein unwidersprechlicher Beweis sich bisher nicht führen lässt, so stehen doch die an Zahl und Bedeutung überwiegenden Gründe: der Stil des erhaltenen Werkes, die merkwürdige Aehnlichkeit

---

[28]) „tot sieraad van t hooge altaar in St. Pieterskerk gestaan hadt.“

[29]) Für Taurel (a. a. O.) ist die Darstellung der Hauptheiligen der Pieterskerk, des Petrus und Paulus, auf den Aussenseiten der Flügel des Jüngsten Gerichts, der Grund, als ursprünglichen Aufstellungsort den Hochaltar anzunehmen.

[30]) Schilderboeck f. 212 verso.

[31]) Fünf Jahre nach Lucas' Tode klagen dessen Geschwister gegen den Schwiegersohn Dammes Claesz., der das Ganze geerbt hatte, auf Herausgabe der Hälfte des Nachlasses oder von 300 Carolusgulden. Leyden, Rijksarchief, Kenningboek L. s. d. 1538 p. 7. — Vgl. für die Umrechnung der Währungen die Tabelle bei Blok, Eene hollandsche Stad. S. 340.

[32]) Génard in Taurel's Christelijke Kunst.

[33]) Schilderboeck f. 238 verso.

seiner Schicksale mit denen des fraglichen Bildes der Erben des Claes Dircz., das auffällige Schweigen aller Quellen über ein zweites auf dem Rathhause befindliches Werk des Lucas van Leyden und die ältere der beiden Stellen bei van Mieris, dafür ein, dass das Jüngste Gericht des Leydener Städtischen Museums in der That mit der dem Lucas van Leyden am 6. August 1526 in Auftrag gegebenen Gedächtnisstafel des Holzhändlers und Schöffen Claes Dircz. identisch ist. Ich bemerke noch, dass ich zu der vorstehend gegebenen eingehenderen Untersuchung des mir bereits seit längerer Zeit bekannten Thatbestandes besonders durch eine gesprächsweise gefallene Aeusserung des Herrn Dr. Max J. Friedländer angeregt wurde, auch er halte das Leydener Jüngste Gericht — zumal aus stilistischen Gründen — für das Werk, an dem die fünf Männer 1577 ihr Eigenthumsrecht feststellen liessen.

Das Jüngste Gericht scheint sich seit seiner Uebertragung auf das Rathhaus ununterbrochen dort befunden zu haben bis zu der 1869 erfolgten Errichtung des Städtischen Museums in der 1640 durch Aernt van s'Gravesande erbauten Tuchhalle. 1614 war das Bild noch so frisch und sauber, als wäre es eben erst aus den Händen des Meisters gekommen.[34]) 1769 kann indessen v. Heinecken[35]) „nicht umhin, zu bemerken, dass der Magistrat diess berühmte Stück ganz und noch dazu ungemein bunt übermalen lassen". Auch Carl Schnaase[36]) fand 1830 das Werk „leider bedeutend übermalt". Taurel erschienen unter Anderem auch die grossen nackten Figuren des Vordergrundes durch Uebermalung entstellt. Nach A. Rosenberg[37]) hätte das Gemälde so gelitten, „dass sich über das ursprüngliche Colorit kein Urtheil mehr abgeben lässt." Mir erscheint nun das Bild von dem Zustande einer Ruine weit entfernt. Das Schlimmste ist die Uebermalung des obersten Theiles des Mittelbildes. Dort verdeckt ein derb in gelb und rosa ausgeführter Doppelkreis, der in weinrother Farbe die hebräischen Buchstaben des Namens Gottes enthält und wenig geschickt sich mit der die Taube des Heiligen Geistes umgebenden Glorie schneidet, die Gestalt Gottvaters. Diese kann nur klein gewesen sein, da schon die Erscheinung des Weltenrichters Christus einen auffallend geringen Raum einnimmt. Nach Taurel gab die dreifache „päpstliche" Krone Gottvaters in der protestantischen Zeit den Anlass zu dieser Verdeckung; der Tradition nach sei Gottvater mit seiner Krone bei einer durch den Maler De Groot gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts vorgenommenen Restauration wieder zum Vorschein gekommen, nun sei aber befohlen worden, die Uebermalung mit dauerhaftesten Farben wiederherzustellen. Uebermalungen

---

[34]) Orlers S. 115.

[35]) Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen II, S. 61.

[36]) Niederländische Briefe. Cotta 1834, S. 62 ff.

[37]) Lucas van Leyden, in Dohme, Kunst und Künstler I, 1. (1877).

sind ferner noch an den Stellen zu sehen, wo die senkrecht aneinandergefügten Holzplanken, aus denen das Gemälde besteht (das Mittelbild setzt sich aus sieben, die beiden Flügel aus je drei Planken zusammen) auseinanderplatzten und die Sprünge verkleistert werden mussten: besonders wurden dadurch einige der grossen Seitenfiguren des Mittelbildes — links der weissblau gekleidete Engel, rechts die beiden nebeneinander der Hölle zuschreitenden Verdammten — beeinträchtigt. Durch häufige Waschungen erscheint zumal der untere Theil des Mittelbildes abgerieben, so dass die unter der — wohl von vornherein nur dünn aufgetragenen — Farbe durch spitze schwarze bis grauviolette Pinselstriche und durch Bleistiftzüge gegebene Modellirung des Nackten und die nicht seltenen Pentimenti wieder offen liegen. [38]). Die Erhaltung der Innenseiten der Flügel, zumal des linken, und vor Allem die der Aussenseiten kann als gut bezeichnet werden.

Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts war eine Publication des ganzen Altarwerks geplant, über die ein gedruckter Prospect erschien. Der Buchhändler Abraham Delfos fertigte Zeichnungen nach dem Bilde an (die schönen im Besitz des Herrn Dozy befindlichen Cartons nach den Flügeln dürften von ihm herrühren) und stach 1785 das Ganze in Umrissen, Pieter de Mare stach einzelne Theile, wie den betenden Auferstehenden, in ausgeführter Weise mit Licht und Schatten. [39]) Leider kam das Unternehmen nicht zur Vollendung. Photographirt wurde das Jüngste Gericht von J. Goedeljee in Leyden (drei Blatt), eine Abbildung der Mitteltafel in Lafenestre-Richtenberger's Hollande, 1898, S. 170. Eine poetische Behandlung erfuhr das Kunstwerk durch W. P. Wolter's in einem Novellencyclus, [40]) der von der Entstehung des Bildes und seinen Schicksalen zur Zeit des Bildersturmes erzählt.

Die künstlerische Bedeutung des Werkes hat recht verschiedene Schätzungen erfahren. Van Mander lobt die scharfe Lebensbeobachtung an den nackten Gestalten und zumal den angenehmen Fleischton der Frauen. Dagegen seien die Lichtstellen der Fleischtheile zu unvermittelt an den Contur gesetzt. [41]) Schnaase rühmt gleichfalls „Charakteristik und Körperkenntniss", spricht aber von „dürftiger oder sparsamer Ausstattung des Bildes" und „möchte . . glauben," — „dass der sonst so phantastische Maler hier nur Studien des Nackten geben wollte". A. Michiels, [42]) dem

---

[38]) „on aperçoit les coups de crayon à travers". A. Pit, Les origines de l'Art Hollandais. Paris 1894, S. 85.

[39]) Taurel erwähnt noch eine Federzeichnung im Umriss nach dem Mittelbilde, auf der „Raadkamer" des Leydener Museums, und eine, früher einem Herrn de Gijzelaar gehörige Kreidezeichnung nach dem ganzen Werk, von 1791, auf dem Leydener Kupferstichcabinet.

[40]) Het laatste oordeel van Lucas van Leyden. Leiden, van Doesburg, 1874.

[41]) „ . . . zijn dese naeckten op den dagh wat seer cantich oft ghesneden".

[42]) Histoire de la Peinture Flamande. Bruxelles 1845 f. — 2e éd. Paris 1865 ff. (V, S. 95—129).

W. Evrard [43]) folgt, möchte das Gemälde überhaupt für kein Werk des Lucas van Leyden halten. Ch. Blanc [44]) tadelt die wenig edlen Körperformen, hebt aber die zart gebrochenen Farben hervor. G. F. Waagen [45]) findet „die grosse Fläche äusserst leer, die Composition stillos, . . . die Köpfe . . . nüchtern und dürftig.“ Für Taurel steht die Composition hinter den meisten Stichen des Künstlers zurück, die Bewegungen sind verrenkt, die Modellirung schwach. K. Woermann [46]) nennt „die Gesammtanordnung . . . noch altniederländisch, die Einzelformen sorgfältig, aber dürftig durchgebildet;“ er vermisst „die rechte Tiefe der Empfindung“. A. von Wurzbach [47]) weist mit Recht auf die realistische Auffassung der grossen Figuren, die weiträumige eigenartige Anordnung des Mittelbildes und die „zarte, silbertönige Farbe“ hin. E. Michel [48]) betont die warme Liebe zur Natur, die packende Originalität der Zeichnung, Glanz und Einklang der Farbe. A. Pit [49]) endlich meint, dass das Werk nur in der Behandlung des Fleisches einen Fortschritt bedeute, als Ganzes aber verfehlt sei; die Composition sei zerstückelt, die Zeichnung nachlässig, kalt und akademisch. Van Mander sowohl wie die Mehrzahl der späteren Beurtheiler haben von den Aussenseiten der Flügel mit den sitzenden Gestalten des Petrus und Paulus einen stärkeren und reineren Eindruck als von den Innentheilen erhalten.

Wir glauben dem Werk am ehesten gerecht zu werden, indem wir es im Zusammenhang mit einigen zeitlich und örtlich ganz nahen Darstellungen des gleichen Stoffes betrachten. Ganz das Gegenbild zu dem Gemälde des Leydeners ist das landschaftlich und coloristisch bedeutende Triptychon des 1516 verstorbenen Südholländers Hieronymus Bosch, No. 580 der Wiener Akademie, durch die tiefdunkle Färbung, den hohen Horizont, die wimmelnd kleinen Figuren und die mit Zusammenhäufung der einander fremdesten Formen aller organischen und unorganischen Reiche gestalteten Teufel. Dem Bosch in der verhalten warmen Farbe nicht unverwandt erscheint der schon erwähnte Altar der Sammlung Wesendonck von dem jetzt von Vielen Mostaert genannten Meister. [50]) Da die dort dar-

[43]) Lucas de Leyde et Albert Durer. Bruxelles 1884. S. 6, S. 639, S. 664 ff.

[44]) Histoire des Peintres de toutes les écoles. IV.

[45]) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. I, 151.

[46]) Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei II, 531.

[47]) Geschichte der holländischen Malerei (Das Wissen der Gegenwart XL) 1885, S. 55f.

[48]) Rembrandt, S. 10.

[49]) a. a. O. S. 84ff.

[50]) Ich kann in dem geistreichen, aber etwas zaghaften Meister nicht den kühnen originellen Neuerer entdecken, den van Mander schildert. Jan Mostaert überschreitet doch den Gesichtskreis der Zeitgenossen, wenn er eine westindische Landschaft malt und nicht nur Jacoba und Frank van Borselen, sondern auch die Verstossung Hagar's in historischem Costüm darzustellen sucht. Auch entspricht keines der bisher zusammengestellten Werke jener Hand dem Stile einer späteren Zeit als höchstens 1520, während Mostaert nach van Mander 1555 oder 1556 starb.

gestellten Herren van Alkemade einen Herrensitz in der Nähe Leyden's hatten,[51]) entstand das Werk vielleicht nicht weit von Lucas' Heimath. Den ganzen Vordergrund füllt der Maler mit den grossen Gestalten der Stifter, die an Betpulten knieen, deren einfarbige Tuchbezüge — schwarz, roth, olivengrün, frischgrün — unter einander und zu den Gewandfarben wirksame Contraste bilden. Auf der Mitteltafel der Herr van Alkemade und sein Sohn, einander gegenüber, in schwarzweisser Tracht. Hinter Jedem seine Gattin. Der Alte ein runder, fast kahler Kopf mit grosser gebogener Nase, der Sohn mit gerader, spitzer Nase und strähnigem, herabgekämmtem Haar. Beide Frauen ziemlich ältlich, von festen Zügen. Auf den Flügeln Tochter und Schwiegersohn[52]) mit ihren Kindern; er links mit den fünf Knaben, echte Junkergesichter, fein und doch kräftig, nicht sehr geistvoll, zumal die jüngsten etwas taperig. Von dem gelbbraunen Lederkoller des Herrn hebt sich das feuerrothe Gewand der dahinterstehenden zarten Jungfrau Maria kräftig ab. Rechts die Tochter mit dem Mädchen, jene ein langes Gesicht mit grossen und schwarzen Augen, langer, schmaler Nase und ziemlich breitem Mund, schwarz, mit graubraunem Pelz gekleidet, diese gross und wenig klug blickend, in rother Tracht. Am Kapuzensaum beider Frauen und am Miederrande der Aelteren wechseln die Buchstaben S und M ab. Hinter ihnen Johannes der Täufer mit offenem Munde; in frischgrünem Mantel. Im Mittelgrunde die eigentliche Darstellung, von der Haupttafel auf die Flügel übergreifend. Kleine Gestalten in durchschnittenem welligen Erdreich. Drei Auferstehende steigen mit erstaunten Geberden aus den Gräbern. Nach links zieht eine geordnete Schaar von Seligen, von einem in der Mitte schreitenden Engel geleitet, zu einer treppenartigen Brücke; die beiden vordersten springen mit Schwimmerbewegung der Hände vorauf. Dicht am Flussufer dahinter sieht Jemand erschreckt aus dem Wasser: also ein Ertrunkener oder Selbstmörder! Am Ufer steht eine reizvoll beleuchtete Baumgruppe und ein Schloss auf vorspringender Halbinsel. Auf dem linken Flügel sieht man vorn rechts noch den Fluss mit einem Schwan, dann an dem Thor des Paradiesesgartens, das ein Engel hütet, einen Greis, der als erster des im Mittelbilde beginnenden Zuges anlangt. Im Gefilde der Seligen sind einige im Grase um einen lautespielenden Engel gelagert. Auf einem Wege ein wandelndes Paar. Der zarteste Waldesduft in der bergig aufsteigenden Landschaft. Hinten eckiger verblauender Fels. Rechts von der Mitte prügelt ein Engel mit dem Schwert auf einen am Boden liegenden Teufel ein. Weiterhin schleppt ein anderer Teufel einen Verdammten, dessen Beine er sich über die Schulter geladen hat. Ein dritter holt mit einem langen Widerhaken aus. Eine alte Frau sitzt Huckepack auf einem Höllengeist und streckt die Arme verzweiflungsvoll in die Höhe. Eine

---

[51]) Orlers S. 5.

[52]) Die Feststellung der Persönlichkeiten nach dem Katalog der „Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance" S. 19.

jüngere fasst sich mit beiden Händen an den Kopf; sie sitzt auf einer dromedarartigen, einhörnigen Missbildung. Vor ihr sitzt rechts in der Ecke eine fette Frau auf dem Boden, bewacht von zwei eidechsenartigen Miniaturteufeln. Dabei stehen musizirend ein Trommler und ein Pfeifer. Die menschlichen Figuren sind lebendig beobachtet, aber meist mit zu grossen Köpfen und ohne jede Körperkenntniss gezeichnet. Die Teufel sind meist schlanke, affenartige Gebilde. Den Hintergrund bilden hier lockere, mit kahlen Bäumen bewachsene Felsen. Auf dem rechten Flügel erblickt man den Höllensumpf. Vornean ein Mann, der in diesen hineingestürzt ist, mit verrenkter Geberde. Auf der Brücke, die über den Sumpf zu einem doppelt überhängenden Felsen führt, liegt ein Jüngling ausgestreckt, den zwei affenartige Teufel fortziehen, während ein Feuersalamander ihn anbellt. Jenseits der Brücke Verzweifelnde im Wasser, und am jenseitigen Ufer Feuersbrunst und Rennende. Auf dem Felsen die verfallende Burg der Hölle, aus der an einzelnen Stellen Feuer herausschlägt. In den Lüften scheinen dort einige Teufel mit einer Seele herumzufahren, während man rechts in der Ecke wohl die höllische Seelenrostbraterei sieht. Alles dies in kleinen Gestalten nur angedeutet. Wolken und Feuer sind lose und trefflich gemalt. Die Farbe des Himmels geht von weiss bis blaugrün. Oben auf der Mitteltafel thront Christus auf dem leicht weiss gehaltenen Regenbogen, beide Füsse auf die schwach krystallische Weltkugel setzend, als Colossalfigur, fast ebenso gross wie die Stifter im Vordergrund. Er hat ein mildes Volksschullehrergesicht mit langem herabgestrichenem Haar und herabgestrichenem Schnurrbart. Mit der Rechten hält er das Wundmal der Seite offen, die Linke hat er leicht nach rechts hin erhoben. Das Gewand ist ganz feuerroth, die Falten etwas weichlich, zwischen den Knieen ein Faltendreieck. Zu Christi Seiten in symmetrischer Haltung zwei Engel, verschieden gebaute Posaunen blasend: der linke roth gekleidet, der rechte nackt; von nicht besonders kühner Haltung. Hinter dem Heiland drängen sich in roth umleuchteter Wolkenglorie die Apostel, Siegespalmen in den Händen (links Petrus als Papst), meist bürgerliche, aber nicht gerade platte Gesichter. Weiter zwei Engel mit Säule und Kreuz. Dahinter thronartiger Aufbau mit drei Sitzen. Auf dem mittleren Gottvater, auf dem rechten der Heilige Geist als blauweiss gekleideter Mann; der linke, für Christus bestimmte Sitz ist leer. Hintergrund gelbliche Glorie.[53])

Nach diesem höfisch-gothisch-romantischen, in der feinen sumpfig waldigen Landschaft stark heimathlichen Altarwerk seien drei Monumentalarbeiten genannt, Apsidenmalerien auf Holz, deren wichtigste leider nur in einer dürftigen Nachbildung erhalten erscheint. In der Kirche des Städtchens Naarden,[54]) östlich von Amsterdam, sind das Tonnengewölbe

[53]) „Auf den Aussenflügeln die Wappen. Holz. Mittelbild (oben geschweift) 109 : 71, Flügel je 115 : 35." Vgl. Anm. 52.

[54]) Auf die Gewölbemalereien von Naarden und Alkmaar machte mich Herr Generaldirector Ihr. B. W. F. van Riemsdyk freundlichst aufmerksam.

des Mittelschiffs und die Wölbung der Apsis in dünn auf die Holzplanken aufgelegten Farben, von denen fast nur mehr die rothen, grauen und weissen Töne erhalten geblieben sind, ausgemalt. Die Malerei der Apsis ist, der Structur des Chorschlusses entsprechend, in fünf dreieckige Felder getheilt. Sie stellt das Jüngste Gericht dar; leider war mir nur die in der Mitte befindliche, recht steife Gestalt des richtenden Christus deutlicher erkennbar. Das Tonnengewölbe enthält, in Scheitelhöhe getheilt, auf jeder Seite elf rechteckige Felder. Von diesen sind die beiden der Apsis zunächst liegenden grösser als die übrigen und stellen im Anschluss an das Jüngste Gericht den Einzug der Seligen in's Himmelreich und mit vielen Figuren die Hölle dar. Die anderen 20 Scenen geben die Passion und deren alttestamentliche Vorbilder wieder. Die Trachten entsprechen dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, die Wappen und das gothische Rankenwerk erinnern an den damaligen Hauptmeister Amsterdam's, Jacob Cornelisz. Eine diesem nicht ohne Wahrscheinlichkeit zugeschriebene leicht colorirte Federzeichnung in Rundformat, die Heiligen Christophorus und Erasmus darstellend, auf dem Amsterdamer Cabinet, soll, wie man mir dort sagte, die Vorlage zu den Figuren der gleichen Heiligen am Tonnengewölbe der Kirche von Naarden sein. Die Ausführung der Malereien erscheint indessen ziemlich roh.

Künstlerisch immerhin bedeutender sind die gleichfalls der Schule des Jacob Cornelisz angehörigen, bereits eingangs dieses Aufsatzes erwähnten Malereien aus der Kirche des Dorfes Warmenhuizen bei Alkmaar. Im Gegensatz zu den Malereien von Naarden beschränkten sie sich auf den Chor. Die Apsis ist durch fünf Rippen getheilt und enthält das Jüngste Gericht als abgeschlossene Darstellung. Der anstossende Theil des Tonnengewölbes ist in Scheitelhöhe durch zweimal zwei gleiche einander gegenüberstehende, flache Bogen und zwei Ornamentstreifen eingetheilt und zeigt von der Gruppe der Seligen aus zunächst die Mannalese, ferner den Tanz um's goldene Kalb; von den Verdammten aus Abraham und Melchisedek und Pharao's Untergang im Rothen Meer.

Des Jüngsten Gerichts oberste Gestalt ist ein Engel, der das Kreuz hält. Unter ihm thront Christus mit ausgebreiteten Armen auf Regenbogen und Weltkugel, zu Häupten Lilie und Schwert. Ihm zugewandt sitzen auf Wolkenschichten, die Hände gefaltet, Maria und Johannes — die Mutter in Gesicht und Tracht sehr einfach —; in höherer Region eine Männerschaar, wohl die Apostel. Unterhalb Christi zwei Engel, die sich nach den entgegengesetzten Seiten wenden und auf gewundenen Posaunen blasen. In der Mitte des leicht gebirgigen Erdreichs vier den Gräbern Entsteigende, zwei Frauen und zwei Männer, deren einer durch die Tonsur als Geistlicher kenntlich wird. Alle erheben die Arme zum Himmel bis auf einen, der die Hände faltet. Nach links hin zwei Selige, die sich der Glorie Christi zuwenden. Der vordere ist niedergekniet, der andere hält geblendet die Hand vor's Auge. Weiter eine Gruppe von nackten Männern und Frauen, die, von Petrus geführt, einige Stufen hinanschreiten,

und eine anbetend vorgeneigte Schaar unter Führung eines Engels. Noch weiter lauschen Selige, theils halb, theils gänzlich nackt, meist mit gefalteten Händen, der Musik, die drei himmlische Posaunenbläser auf einer reich verzierten Empore machen: also hier die Musik auf der Himmelsseite; der Maler des Altars der Sammlung Wesendonck hatte sie auf die Höllenseite gestellt. Bei der Gruppe stehen zwei Engel, deren einer einer ganz in das Anschauen der göttlichen Musikanten versunkenen Frau einen Hinweis giebt. In der Luftregion tragen einige Engel die Seelen in Gestalt von ziemlich kleinen nackten Figuren empor. — Nach rechts hin sehen wir zunächst eine halb bekleidete Frau, die zusammengebrochen, nur mehr mit einem Arm nach dem Lande des Heils hinüberzuweisen vermag und von einem Teufel mit einem mit Widerhaken versehenen Stocke bedroht wird. Eine andere eilt in verzweifelter Angst aus dem Grabe nach dem Reich der Seligen zu. Die dritte wird fliehend von einem Dämon am Fusse festgehalten: ihr Motiv erscheint sonach zusammen mit dem Motiv der ersten Frau entlehnt von der rechten Vordergrundfigur der Mitteltafel des Leydener Jüngsten Gerichts: einer Frau, die auf der Flucht niedergestürzt, einen Arm zu den Seligen ausstreckt und von einem Unhold, der mit seiner Gerte ausholt, am Bein festgehalten wird. Die Teufelsgestalten sind ziemlich kunstlos unter Benutzung einiger Vogelformen aus grossgezackten Umrisslinien zusammengesetzt, die merkwürdig an die distelblattartige Ornamentik der Holzschnitte des Jacob Cornelisz erinnern. Noch dicht vor der brennenden Burg der Hölle will ein Mann entwischen, doch ein Teufel packt mit einer Kralle ihn um den Leib und hält ihm mit der anderen den Mund zu. Rechts im Vordergrunde der Höllenrachen: mit seinen Insassen, deren einer sich mit halbem Leibe herausgehoben hat, während zwei andere nur mit den schreienden Köpfen sichtbar werden, ähnelt auch er dem gleichen Gebilde auf dem rechten Flügel des Leydener Werks. Am Höllenfeuer brät ein Teufel einen Mann an einem Spiesse, den er ihm der Länge nach durch den Leib gebohrt hat. Aus der Luft fliegt ein Höllengeist herab.

Die Anlage mit den wenigen grossen Figuren und das Zurücktreten des Spukhaften hat das Werk mit dem Gemälde des Lucas van Leyden gemeinsam; die angegebenen Uebereinstimmungen auf der Höllenseite begründen Abhängigkeit von Lucas' Arbeit, besonders da auf den anschliessenden historischen Darstellungen mehrere Figuren, zumal der Trommler auf dem Tanz ums goldene Kalb und der rechtsstehende Zuschauer auf der Mannalese, unverkennbare Anklänge an Stiche des Leydener's zeigen. Immerhin wird manches Uebereinstimmende, wie das Emportragen der Seligen in die Lüfte, auf unabhängiger Benutzung gemeinsamer Grundlagen beruhen. Die Composition ist zumal nach rechts hin ziemlich leer, die Bewegungen nicht gerade reich, einzelne Gesichter der Seligen anmuthig, die Körper aber innerhalb der Conturen nicht weiter modellirt. Die Ornamentik — ausgezackte Bänder, ein Kinderkopf, Greifen — weist entschieden nach Jacob Cornelisz hin.

In dem bisher Gesagten ist der traurige Erhaltungszustand der Malereien nicht berücksichtigt worden. Da, namentlich im mittelsten Theile des Jüngsten Gerichts, ganze Stücke der Holzplanken zu Grunde gegangen waren, wurde in Amsterdam eine Restauration nach Cartons des bedeutenden modernen holländischen Praeraphaëliten A. J. Derkinderen vorgenommen.[55])

Die Farben, ähnlich wie in Naarden dünn in Tempera aufgetragen, sind, abgesehen von einigen Gewändern und den Flügeln der Engel, bis auf Braun, Schwarz, Roth und etwas Weiss vernichtet. Die bereits erwähnte Nachricht eines Alkmaar'schen Almanachs von 1776, die Malereien seien 1525 durch Jan van Scorel ausgeführt worden, erscheint mir wie für die Jahreszahl so für den Künstlernamen ungenau. Weder mit dem Scorel des Obervellacher Altars von 1520 noch mit dem der 1530 datirten Kreuzigung des Bonner Provinzialmuseums lassen sich die Warmenhuizener Gewölbereste zusammenbringen. Diese sind übrigens durchaus frei von italienischen Reminiszenzen, wie sie einem 1525 von dem eben aus dem Süden heimgekehrten Utrechter Meister geschaffenen Werke jedenfalls nicht fehlen würden. Schoorl, das Heimathsdorf des berühmten Meisters, lag ebenso wie Warmenhuizen in der Nähe von Alkmaar: so konnte sich dort leicht in später Zeit die Ueberlieferung von der Autorschaft des berühmtesten alten Malers der Gegend bilden.[56])

Im Gegensatz zu den Malereien aus Warmenhuizen steht durchaus selbstständig und als eine werthvolle Vorstufe neben dem Leydener Werk das Jüngste Gericht, welches einst das Gewölbe der Laurentiuskirche in Alkmaar schmückte. Es trug das Datum 1518 und den Vermerk einer 1635 vorgenommenen Restauration. 1885 wurde die Malerei durch einen Architekten aus Limburg, Keyzer oder De Keyzer, der die beschädigten Theile des Gewölbes für 80 fl. gekauft hatte, aus der Kirche entfernt (!!!); ein ortsansässiger Maler, Herr A. Klasener, dem ich diese Mittheilung verdanke, konnte nur eine kleine Abzeichnung anfertigen, die auf dem

---

[55]) Die lebhafte über die Uebertragung der Warmenhuizener Malereien nach Amsterdam und deren Restauration geführte Polemik wurde zusammengestellt in „De Restauratie der Gewelfschilderingen van Jan van Scorel te Warmenhuizen." Amsterdam, Th. A. van Zeggelen 1893. Hr. Dr. A. Bredius in Haag zeigte und schenkte mir das Schriftchen.

[56]) Nach J. Six — in Oud Holland 1895 (2) S. 99—111 — wäre der in Alkmaar thätige Maler Cornelis Buys, den ein um 1618 entstandenes „Res pictoriae" betiteltes Manuscript des Aernt van Buchel als den ersten Lehrer des Jan van Scorel nenne und den Six mit dem bei v. Mander (207 verso) „Broeder ... gheheeten Buys" des Jacob Cornelisz identificirt, wahrscheinlich an den Malereien von Warmenhuizen, namentlich am Jüngsten Gericht, betheiligt gewesen. — Wenn Six übrigens dort in dem Pharao des „Rothen Meeres" ein Portrait Carl V. sehen will, so fällt dies, abgesehen von der durchaus nicht schlagenden Aehnlichkeit, wohl damit, dass die Darstellung des Kaisers in dieser Rolle ja eine Majestätsbeleidigung gewesen wäre.

Museum in Alkmaar bewahrt wird. Das verschleppte Kunstwerk soll später noch einmal in Hasselt oder Maastricht ausgestellt gewesen sein.

Nach der Zeichnung bestand das Ganze aus neun Abtheilungen; die beiden äussersten erscheinen dort als Zwickel zum Viereck, die übrigen als Kreissegmente. In der Mitte wieder Christus auf Regenbogen und Weltkugel, Lilie und Schwert zur Seite. Ueber ihm die Engel mit den Marterwerkzeugen, und zwar als mittelster der mit dem Kreuz, links der mit Nägeln und Dornenkrone, rechts der mit Lanze und Geissel. Unter ihm die zwei Posaunenengel, ebenso wie die anderen Engel in recht ruhiger Haltung, ohne Kühnheiten der Stellung. Zu den Seiten Maria und Johannes, mit je sechs Aposteln in den Wolken. Auf der Erde drückt der Erzengel Michael mit dem Kreuz die Schale der von zwei Engeln gehaltenen Wage nieder, in der ein Auferstandener kniet, während ein unter der Schale liegender Teufel sie emporzuschnellen bestrebt ist. Rechts und links je vier Auferstehende; einer von ihnen von überraschend natürlicher Geberde. Das Reich der Seligen ist eine lachende, zum Theil waldige flache Landschaft mit zwei gothischen Brunnen, deren einer in origineller Vorahnung des Brüsseler „Manneken“ drei pissende Kinder als Wasserspender besitzt. Dort drängen sich Auferstandene und Engel. Ein Engel zieht einen Seligen, der mit ihm hinaufstreben will, an den emporgestreckten Armen in das Luftreich. Darüber zwei Engel, die einen knieend emporschwebenden Seligen halten, und noch höher ein Engel mit einem Seligen in gleicher Haltung. Die Stellungen auch dieser schwebenden Gestalten sind nicht gerade kühn.

Ganz links sitzt Gottvater, als Mann in mittleren Jahren, in einem von vier Cherubim umgebenen Kreis, in ruhiger Haltung auf dem Thron. Auf der Seite der Verdammten wird eine Frau von zwei Teufeln, die carikirte Hundsköpfe und Vogelkrallen haben, hin und her gezerrt: der eine hat ihren Kopf, der andere ihren Arm im Maul. Ein Teufel mit einem zweiten Gesicht am Unterleib hat um fünf Verworfene, unter denen ein Mönch ist, einen Strick geschlungen und zerrt sie nach rechts. Weiter schleppen zwei stierköpfige Unholde sich sträubende Verdammte ins Feuer. Ein Höllenrachen ist nicht sichtbar, dagegen ragt das Höllenschloss als ruinenhafter Ziegelbau, aus dessen Fenster die Gepeinigten heraussehen. Dort ist auch ein Rad angebracht, auf das ein ziegenköpfiger Teufel einen armen Sünder flicht, ein Eimer, mit Verdammten gefüllt, und ein Galgen, an dem zwei Unselige, der eine aufrecht, der andere umgekehrt, hängen. Auf dem Balken des Galgens sitzt ein Teufel mit Vogelschnabel und streckt beide Arme jubelnd aus. In der Klarheit der Composition, in den guten Geberden der Auferstehenden, in dem Emporschweben der einzelnen von Engeln getragenen Seligen und in der einfachen realistisch thierähnlichen Bildung der Teufelsgestalten weist das Werk deutlich auf das Gemälde des Lucas van Leyden voraus. Ueber die Durchführung ist bei dem — hoffentlich nicht endgiltigen — Verluste des Originals nicht zu urtheilen; der Gesammteindruck wird bei der Ge-

messenheit der Bewegungen und dem noch reichen Beiwerk immerhin archaisch gewesen sein.

Ueber alle diese Werke geht Lucas hinaus durch die Erweiterung des Raumes, die alleinherrschende den Menschen angewiesene Stellung und die naturalistisch-landschaftliche Behandlung von Himmel und Hölle. An Figurenzahl die anderen genannten Jüngsten Gerichte weit überbietend, vermag er doch den Vordergrund wenigen Einzelgestalten — den grössten und durchgeführtesten Aktbildern seines Lebenswerkes — vorzubehalten, indem er die bewegte, der Zufälligkeit der Natur ähnelnde Annordnung zahlreicher Personen auf mehrfachen Plänen einer frei und locker entwickelten Landschaft anwendet, eine Compositionskunst, die der Stecher von der ganz in Geertgen's Art aufgebauten Erweckung des Lazarus aus bis zu dem berühmten Calvarienberg von 1517 fortgebildet hatte. Ueber der Auffassung liegt ein rationalistischer Hauch; nicht unbezeichnend ist, dass der Künstler ein gleichmässig helles kaltes Licht über das Ganze ausgegossen hat.

Lucas hat die Form des Triptychons, das hier sogar eine den Eindruck störende, aber dem Geschmack spätester Gothik entsprechende, geschweift eingebuchtete Ueberhöhung erfuhr, und auch die herkömmliche Eintheilung — im Mittelstück die Scheidung der Auferstandenen, auf den Flügeln das Eingehen zur Seligkeit und zur Verdammniss — beibehalten. Jede der drei Tafeln ist auf selbständige Bildwirkung componirt, indem Figurenmassen oder einzelne Figuren des Vordergrundes einander entgegengewendet wurden; doch ist die Darstellung als über die drei Abtheilungen fortlaufend und der vom Rahmen eingenommene Raum als verdeckt angenommen worden: so sieht man von dem Teufel, der auf dem Mittelbilde rechts die niedergestürzte Frau festhält, dort nur einen Theil des Oberkörpers, während in der linken Ecke des rechten Flügels nur mehr die Kralle seines zurückgestreckten Beines sichtbar wird.[57]) Wenn im Mittelbilde die rechte Seitengruppe schwerer wiegt als die linke, so soll dies wieder ausgeglichen werden durch die gedrängt starke Seligenschaar des linken Flügels und den leicht, eigentlich nur mit drei Personen besetzten Vordergrund der Hölle.

Das Gelände erscheint auf der Mitteltafel als unendliche, kahle Ebene mit sanft kreisbogenartigem Umriss am Horizont, so dass wir über ein grosses Stück der Erdkugel hinzublicken glauben. Auf dem linken Flügel verhindern die Wolken, die zur Aufnahme der emporfahrenden Seligen sich bis dicht zur Erde gesenkt haben, auf dem rechten die Abgründe, der Rachen und die Mauern der Hölle die Entwickelung einer landschaftlichen Ferne. Im Vordergrund sind in breiter Malweise saftgrüne Rasenschollen, grossblätterige Kräuter, liegende derbästige Ranken, nacktes

[57]) Aehnlich verschwinden auf den Aussenseiten des Werks, die fast noch mehr als einheitliche Darstellung aufgefasst sind, die links von Paulus auf dem Felsen liegenden Bücher zum Theil hinterm Rahmen.

Erdreich von hellgrauem bis braunem und olivengrünem Ton, die aufgeworfenen Erdstücke der geöffneten Gräber, und nach rechts hin graues, wenig ansteigendes Gestein angegeben; der Hintergrund hellblaugrün gehalten.

Von solchem Boden heben sich die nackten Gestalten ab, meist sehr hellfarbig, nur dünne Schatten auf der Erde werfend, die Vorderen allein mit Liebe behandelt und den Eindruck des Bildes beherrschend. Lucas zeigt den männlichen und weiblichen Act in verschiedenen Lebensaltern, in Vorder-, Rücken- und Seitenansicht und in verschiedenster Bewegung.

Er verwendet mehrere Modelle, ohne Eines zu copiren: dies sieht man schon daraus, dass die Behaarung mit Ausnahme der Schamhaare fortgelassen ist. Er stilisirt die Körper selbständig: die ganzen Gestalten erscheinen schlank und hoch, jeder einzelne Theil ist aber von gesunder Fülle; man vergleiche auf dem Mittelbilde den Rumpf der halb vom Rücken gesehenen, Arme und Brüste der niedergestürzten Frau. Die Umrisslinien sind reich, meist wellig; die Modellirung, eingehender bei den Männern als bei den Frauen und besonders stark an Brustkorb, Bauchhöhle, Schulterblättern, Wirbelsäule und an Ellbogen und Kniescheibe, will nicht mehr von der inneren Structur verrathen, als durch die Haut erkennbar ist. Wiederkehrende Fehler sind, dass das Handgelenk auch der Frauen zu stark und der Spann der Füsse zu hoch ist, so dass diese dreieckig erscheinen. Dafür sind die Hände — in den Stichen ein schwacher Punkt des Meisters — oft ausführlich behandelt und gut gelungen. Am nächsten stehen in der Auffassung des menschlichen Körpers noch die sechs Blätter von 1529 aus der Geschichte der Ersten Menschen, während die schweren Leiber der 1530 datirten Sieben Tugenden ganz von der Spätzeit Mabuse's abhängig sind. Die Köpfe sind durchweg individuell.

In die Mitte des Ganzen hat der Künstler nur zweimal zwei Auferstehende in sitzender Haltung, lose wie hinstreuend, gesetzt. Auf einen eigentlichen Mittelpunkt, wie ihn in Alkmaar der hl. Michael, in Warmenhuizen die vier stehenden Auferstandenen abgaben, und wie in dramatischer Weise auf einem im Uebrigen schwachen, am ehesten vielleicht der Richtung Orley's gehörenden Bilde des Utrechter Erzbischöflichen Museums der mitten unter den Erwachten in einem leeren Sarg als Herrscher stehende Tod ihn bildet, verzichtet er. Seine Mittelgruppe — drei stehende und vier kauernde Auferstandene — schiebt er in den dritten Plan zurück und drängt sie auch dort etwas nach links, so durch die scheinbare Leere des unteren Theiles das Auge auf die am Himmel in der Mitte erscheinende Gestalt Christi hinlenkend, die ja nach dem realistischen Princip des Meisters durch Grösse nicht hervorgehoben werden durfte.

Von den beiden vorderen sitzenden Figuren fällt am meisten jener mit wenig Grund für den Künstler selbst gehaltene Betende auf, der, zum Theil von der aufgerissenen Erde verdeckt, den Körper mehr nach rechts, das Gesicht aber scharf nach links wendet. Das leichte Lächeln um den

rothen nicht kleinen Mund und die vollen Formen geben der Gestalt einen hier wenig passenden sinnlichen Zug. Verdienstvoller ist die links etwas vor ihm erscheinende Rückenfigur eines noch leicht mageren Jünglings, der bei übergeschlagenen Beinen den Kopf in die Hand und den Ellbogen auf das Knie stützend, die linke geschlossene Hand lässig auf dem rechten Schenkel ruhend, ein treffliches Bild eines aus langer Betäubung Erwachten und nur langsam zur Klarheit Kommenden bietet. Der Rücken mit der leise heraustretenden Wirbelsäule und die linke Hand sind prachtvoll modellirt. Die beiden anderen Sitzenden, entfernter und mehr der linken Hälfte des Bildes angehörig, scheinen ein Paar zu sein. Er, von vorn gesehen, eine stämmige Gestalt mit starrem Gesicht und zu wohl frisirten gelbbraunen Locken, weist sie mit Blick und ausgestreckter Rechten auf die zur Seeligkeit Eingehenden hin; sie, im verlorenen Profil uns abgewandt und nur ihr lang herabfallendes Haar zeigend, erhebt leise die rechte Hand wie staunend über die geschauten Wunder.

In ähnlicher Haltung wie sie erscheint im Vordergrund die Hand in Hand mit ihrem Gatten den Seligen zuschreitende Frau. Auch sie zeigt uns nur die Wange und das Haar, das schön hellbraungelb in zwei Flechten aufgebunden in drei Strähnen herabfällt, auch sie erhebt im Staunen die Rechte. Der Mann, mit auffallend gehobenen Füssen ausschreitend, wendet mit prüfendem Blick ihr das trotz der krausen schwarzen Haare ältlich aussehende Gesicht zu und weist mit merkwürdig zögernder Geberde der geöffneten, rechten Hand gen Himmel. Geleitend steht hinter ihnen ein Engel, wie die anderen hier auf der Erde erscheinenden Himmelsboten erwachsen, voll bekleidet und mit aufgerichteten rundlich ausgezackten bunt schillernden Schwingen. Der Frau den Blick zuwendend legt er die Linke ihr sanft auf den Rücken, so dass die Hand und der Aermel durch die Haarsträhne hindurchschimmern, mit der Rechten weist er hinter dem Manne her voraus. Seine volle uns zugekehrte Wange stimmt wenig zu der sehr bleichen Gesichtsfarbe, die durch das weite bis auf die Füsse fallende, mit aller Kunst der Gewandmalerei des Leydeners gefältelte weissblaue Kleid noch heller erscheint. Vor den Dreien sitzt als linke Eckfigur ein junger Mann auf der Erde, auf die er sich mit der rechten Hand stützt. Wie fragend blickt er zum Beschauer um und zeigt mit der Linken in das Bild hinein. Hinter ihm werden noch, den hier gar zu hellen Farbenton des Gemäldes etwas wärmend, die flamingorosa und hellblau gefärbten Flügel, das bräunliche Ober- und dunkelblaugrünliche Untergewand eines sonst im Rahmen verschwindenden Engels sichtbar.

Auf dem linken Flügel drängen sich die Gestalten in zwei von der etwas zurückgeschobenen Hauptfigur eines bildnissmässig dargestellten schon als muthmasslicher Stifter erwähnten Greises im Ganzen abgewandten Haufen. Die rechte Gruppe beherrschen zwei glücklich contrastirte Engelsgestalten. Der vordere erscheint als Rückenfigur; rechts seitwärts vornüber gebeugt, streckt er den rechten Arm nach der Hüfte eines ältlichen Mannes, der nur mit dem Kopf und dem vorgesetzten Bein im Bilde sicht-

bar wird: er will den Auferstandenen in die Lüfte tragen — so sieht man in der Himmelsregion Engel, Selige um den Leib fassend, emporschweben. Die Farbenwirkung der Figur ist grün, nur durch die gelben Haare und ein weites graublaues Gewandstück unterbrochen. Schmutziggrün ist die Hauptfarbe der Flügel, die reiche Kleidung verwendet drei verschiedene grüne Stoffe. Reiche Goldverzierung im Geist der späten tafelaufsatzähnlichen Ornamentstiche des Künstlers — Kopf und Brüste einer Frau als Mittelstück zu weit geschwungenen Blumenranken — ist angebracht. Trefflich hebt sich hinter dem Dunkel dieser Gestalt der zweite Engel durch die zarte Blässe des feinzügigen Profils, das leuchtende Orangeroth des Gewandes und das Grauviolett der Flügel ab. Zwischen den beiden Engeln hindurch erblickt man noch vier zum grossen Theil verdeckte aber mit scharfer Ausführlichkeit gezeichnete männliche Köpfe und die wenig ansprechenden Züge einer Frau, die mit halboffenem Munde den in der Mitte der Tafel stehenden Greis fragend anzublicken scheint: die kleine Wendung des würdigen, in den Zügen sehr durchgeführten Kopfes des Alten, das leise Emporweisen seiner linken Hand dürfte ihr gelten. Wenig glücklich ist die Haltung der Mittelgestalt: der rechte Arm hängt schlaff am Körper herab, die Beine sind etwas geziert auseinandergestellt. Auch in der linken Gruppe fällt vor Allem die Erscheinung eines Engels auf, hier besonders durch die absichtsvolle und kühne, aber wohlgelungene Stellung. Er steht in Rückenansicht, etwas nach rechts gewandt, den linken Fuss fest aufsetzend, den rechten in der Ferse hebend. Coquett blickt er zum Beschauer um, zierlich schürzt er mit der Linken den Gewandsaum auf, den rechten Arm legt er an den Rücken — merkwürdigerweise an dessen untersten Theil! — eines uns abgewandt stehenden Jünglings, den er emporführen will. Zu dem durch die freundlichen grossen schwärzlichen Augen, das schlicht gewellte gelbbraune Haar, die frischen röthlichen Wangen und das etwas spitze Kinn ansprechenden Gesicht stimmt das in der Kleidung herrschende Hellrosa, hauptsächlich unterbrochen durch das kräftig hellgelb und grün schimmernde Gürtelband, dessen reichlicher Zipfel der Freude des Künstlers an flatterndem Bandwerk Genüge thut. Hellrosa herrscht auch in den Schwingen (neben Olivengrün und Graublau). Der Jüngling steht in ruhiger Haltung, wieder mit staunend halb erhobener rechter Hand. Sein Act wird durch die zu hohe und runde Schulter beeinträchtigt, hat aber vielleicht die beste Carnation auf dem Bilde — ein sehr leichtes Ziegelroth. Ihm gegenüber, vielleicht ein wenig zu ihm hingewandt, wird Kopf und Schulter eines jungen Mädchens, einer echt holländischen Schönheit, sichtbar: reiches gescheiteltes Haar, im Ton angenehm zwischen lichtgelbbraun und sepiabraun wechselnd, umrahmt das ziemlich breite Oval mit hoher klarer Stirn. Gross und fast geschlossen die Augen, die Brauen und Wimpern schwach, die Nase gerade, aber nicht spitz, die Lippen voll und hellroth, die Haut milchig weiss. Vier bis fünf fast verdeckte Nebengestalten schliessen die Gruppe: einem nach links schreitenden Seligen wird der Kopf gerade

oberhalb des geöffneten Mundes durch den Flügel des Engels zugedeckt; einer der Köpfe hat die Tonsur — so war Lucas, der auf dem Höllenflügel uns auch einen Cleriker als Gefangenen eines Teufels zeigt, hier der Kirche gegenüber wenigstens unparteiisch.[58])

Wenn wir an den sorgfältig und zierlich gestellten Figuren der Seligen den Ausdruck des Jubels der Erlösung mit Recht vermissen, so sehen wir die der Hölle Verfallenden wenigstens in Geberden ihren Seelenzustand deutlich genug aussprechen. Eigenartiger als bei der Bildung der Engel konnte der Künstler bei der Gestaltung der Teufel verfahren, die die Verdammten ihrem Schicksal zutreiben. Aehnlich wie der Meister des Alkmaarer Jüngsten Gerichts, aber mit eigenartigster Anschauungs- und Erfindungskraft, verbindet er wenige, von allbekannten Thieren hergenommene Formen zu Gestalten, die Furchtbarkeit mit dem Anschein des naturgesetzlich Möglichen verbinden sollen. Am besten gelungen, haben die beiden aufrecht gehenden Teufel des Mittelbildes etwas von dem Unheimlich-Vertrauten der nordischen Trolle und erinnern gerade durch den scheinbar gutmüthigen Blick an gefährliche Raubthiere, wie die Krokodile.[59]) Der Mitte des Ganzen zunächst schreiten zwei Männer neben einander der Hölle zu. Der Vordere ist ein Alter. Den Kopf tief in die Schultern einziehend, mit vorgebeugter Brust, blickt er mit grossoffenem Auge und offenem Mund zu den Seligen hinüber. Nach ihnen zeigt in tastend halber Bewegung die rechte Hand, während die Linke mit halb gekrümmten Fingern wie im Frost den rechten Schenkel berührt. Der rechte Fuss ist starr vorgesetzt, während der linke, zurückgestellt, die Bewegung noch etwas aufhält. Die ganze Haltung drückt das dem Manne aufgehende grauenvolle Erkennen aus. Der Kopf mit der etwas zurückweichenden Stirn, der kräftigen leicht gekrümmten Nase, dem schlichten grauen Haar und dem kurzen Bart gemahnt etwas an antike Philosophenbüsten.

Dem Anderen legt ein Teufel die Klauen an Schulter und Nacken, im Schmerz wirft er den Kopf zurück, greift mit der rechten Hand nach der Brust und streckt den linken Arm in krampfiger Verrenkung vor. Unangenehm ähnelt das Gesicht mit den schmalen, langen, fast brauenlosen Augen und der grossen schräg vorwärtsgehenden stumpfen Nase einem bei den späteren Scorel und Heemskerk allzuhäufigen Typus. Sein Peiniger ist ein merkwürdiges Höllenvieh: der Kopf, mit harmlos ver-

---

[58]) Auch auf einem von Allaert Du Hameel nach Bosch gestochenen Jüngsten Gericht findet sich ein Mönch unter den Verdammten, und zwar in einem Thurm.

[59]) Auch sonst bildet Lucas die Teufel in engem Anschluss an Thierformen: ich erinnere an die Elephantengestalt des Teufels auf „Christus in der Vorhölle" der Passion von 1521. Auf einem 1511 datirten kleinen Oelgemälde „Versuchung des hl. Antonius", bei Herrn Galeriedirector E. Fétis in Brüssel — über dessen Authenticität ich mir bei der Kürze der Betrachtung ein entscheidendes Urtheil allerdings nicht bilden konnte — erscheinen die Spukgestalten mit Entenschnäbeln.

wundertem Augenausdruck, zu trefflicher Farbenwirkung in orangebraun, graugrün und violettroth gehalten, ist etwa der einer Windhundes, aber mit grossen schlappen Ohren und einem Entenschnabel. Am Unterleib erscheint ein ernstblickendes Menschengesicht. Die Arme haben ausgezackte Schwimmhäute. Zottige Haare an Rücken und Beinen und ein langer Ringelschwanz fehlen natürlich nicht. Neben ihm geht ein Genosse, der einem Jüngling — der rechten Eckfigur des Bildes — die Tatze auf die Schulter legt und in der Rechten ausholend eine junge Baumwurzel schwingt. Er ist eine braunrothe Gestalt, der Kopf ein Katzenkopf mit Katzenschnurrbart, aber etwas ornamental gebogenen und ausgezackten Ohren, am Leibe sind Hängebrüste, die Tatzen menschenähnlich mit vier Fingern, die Füsse Pferdefüsse. Sein Opfer ist vielleicht die schönste Erscheinung auf dem Bilde: ein kräftiger durchgebildeter Körper, wirres dunkles Haar, eine hohe rundgewölbte Stirn, grosse tiefblickende Augen, die Nase etwas stark, aber von schöner Biegung, der nicht zu grosse Mund halb geöffnet, so dass die Unterlippe hinter der Oberlippe zurücktritt. In starker Bewegung greift er mit der Linken an den scharf zurückgewandten Kopf, während der rechte nicht mehr ganz sichtbare Arm vorwärts gestreckt ist. Der schmerzvolle, aber gefasste Blick scheint mehr den Greis, seinen Schicksalsgenossen, als die zur Seligkeit Einziehenden zu treffen. Wenn man hier phantasiren wollte, könnte man in dem Alten einen heidnischen oder ketzerischen Denker und in dem Jüngling seinen Schüler erblicken, die beide jetzt dem unerbittlichen Gericht verfallen. Vor der Gestalt des Jünglings sieht man den Torso einer der Hölle zueilend im Rahmen verschwindenden Frau. Vor all diesen Unseligen her und bis über die Mitte der Tafel hinausgreifend streckt sich die dem Beschauer nächste Figur der Composition, jene bereits von Schnaase mit Antheil betrachtete Frau, die zu den Erlösten hinüberfliehen wollte, aber von einem Teufel am Fuss ergriffen, gestürzt ist. Sie ist nicht schön: die Stirn breit und viereckig, die Nase stumpf, der Hals stark, alle Formen von üppiger Reife, prächtig nur das rothbraune Haar, das über und unter den Arm und über den Rücken fällt. Aber wie wahr ist das halbe Aufrichten des Kopfes, der Blick, der zu den Seligen hinüberstrebt, die rechte Hand, die alle fünf Finger öffnend sich nach dem Ziele ausstreckt, das unsichere Greifen der Linken auf den Steinen, das zuckende Krümmen des vom Teufel umkrallten Beines! Knieend beugt sich der Dämon über die Gestürzte und holt mit einer brennenden Fackel — dem weissen Rauch hat der Künstler durch Betupfen mit dem eigenen Finger Durchsichtigkeit gegeben! — zum Schlage gegen sie aus. Sein Gesicht zeigt eine Vogelnase und sehr grosse hellgrünlich leuchtende Augen, die Stelle der Ohren vertreten zwei Widderhörner, Haare und Bart werden durch schwimmhautähnliche ausgezackte Bildungen ersetzt, so dass dieses in glücklichster Phantastik erfundene, in grünen und dunkelrothen Tönen glänzende Antlitz dem Flammengesicht von Dürer's Weltenrichter in der Apokalypse und dem Stiche B. 79.

Spärlich nur setzt sich der Zug der Verdammten auf dem rechtei Flügel fort, wohl auch um dort die Aussicht auf das Hauptstück, dei Höllenrachen, freizulassen. Ausser dem schreckerfüllten Gesicht eine Mannes — im weitgeöffneten Munde wird die Zunge sichtbar, im Aug tritt das Weisse hervor — sehen wir die sehr kräftige Gestalt einer Frau die beide Arme wie abwehrend vorstreckend in dem entschiedenen Blic des zurückgewandten Gesichts das Ankämpfen einer starken Natur gegei den Schmerz zeigt. Ganz von der Qual überwältigt ist dagegen der al vorderste Figur der Tafel erscheinende Mann, den ein Teufel an den Haarei zu Boden gerissen hat. Er ist auf ein Knie gesunken, die rechte Han stemmt sich noch dem Fall entgegen auf die Erde, aber der Kopf ist, de langen braungrauen Locken nachgebend, hintenübergefallen und das Rück grat will fast zerbrechen. Sein Peiniger holt — wieder mit einer Baum wurzel — zum Schlage gegen ihn aus; als echter Hausknecht der Höll hat er sich auf einen anderen, auf dem Bauche liegenden Verdammte zu besserer Verwahrung einfach gesetzt; vergeblich versucht dieser Un glückliche durch Anziehen eines Beines unter der furchtbaren Last durch zuschlüpfen. Die Gestalt des Teufels steht durch die etwas eintönig grau grün-rothbraunen Farben und durch die gar zu groben Formen ein weni hinter den drei grossen Unholden des Mittelbildes zurück. Eine mächtig Bulldoggennase, ein starker herabgestrichener Schnurrbart, ein gewaltige Maul ohne Kinn und ein gezacktes aufgerichtetes Ohr zieren das Gesich Aus dem menschlich gebildeten Rumpf entwickelt sich vorn eine einzig riesige hängende Brust, am Rücken eine hahnenkammähnliche Flosse Zwischen den Beinen ringelt sich ein langer nackter Schwanz hervo Hinter dem Teufel sitzt in der Ecke zusammengekauert ein Mönch. Wen auch die in seinem breiten Munde sichtbar werdenden Zähne auf da Heulen und Zähneklappen der Hölle deuten mögen, so scheint doch nac dem lauernden Ausdruck der grossen schwarzen Augen der schlaue Pfaff noch auf ein Entfliehen aus dem Gewahrsam zu sinnen.

Erscheint der Künstler in den grossen Gestalten des Vordergrunde als der sorgfältige Zeichner des Actes und oft auch als der Psycholo der Geberde, so zeigen uns der weite Hintergrund der Erde und die Ferne des Luftreiches den Landschafter, wenn man anders die Kunst der Lan schaft — und für die holländische Kunst wenigstens dürfte man Rech behalten — in der Wiedergabe des Zarten der Luft- und Lichtbildunge und in der Unterordnung der Einzelformen unter diese erblicken wil Fast nur mehr einige Gestalten des Himmels — der Weltenrichter, di beiden Apostelgruppen und die zwei Posaunenengel — sind in scharfe Umrissen und in voller Localfarbe gehalten; die entfernteren Figure der Erde gehen dagegen — den eingehend modellirten vorderen Gestalte gegenüber vielleicht zu wenig vermittelt — rasch in eine oft fleckig röth liche Carnation und weiter in einen indifferent graugrünen Farbton übe Auch zeichnerisch hat es sich der Meister hier leicht gemacht: die Be wegungsmotive einiger Personen des dritten Planes muthen so merkwürdi

antikisch oder raffaëlisch an, dass man hier ohne bestimmte Vorbilder nennen zu können, annehmen möchte, Lucas habe hier Handzeichnungen der Römischen Schule angesehen; die in letzter Ferne angedeuteten Gestalten zeigen alle den bekannten Fehler der Leydener Schule, zu lange Körper und zu kleine Köpfe zu bilden. Zahlreiche in den Weiten des Himmelsraumes auftretende Erscheinungen von Engeln und Auserwählten werden aus ihrem Wolkenlager nur durch leichte, in der Farbe sich diesem anschliessende Umrisse herausgehoben.

Die zarten, meist rundlich geballten Dunstgebilde, die in leisesten Uebergängen vom Blau zum Weiss und vom Weiss zum Grau schimmern, hier gelbröthlich von der Glorie des Himmels durchleuchtet, dort vom rothbraunen Schwaden der Hölle verdüstert werden, stehen in unendlichem Abstand von den tuchartigen Wolken Dürer's auf dessen „Grossem Glück" oder auf dem Allerheiligenbild. Mit nicht geringerer Kunst ist auf dem rechten Flügel die Feuersgluth in dem Höllenrachen durch Abwandlung einiger weniger Farbentöne aufs Wirksamste gegeben: dieser Höllenrachen lässt andere niederländische Leistungen der Feuermalerei, wie die Gluth unter dem Kessel des Evangelisten Johannes auf Massy's Antwerpener Grablegungsaltar, weit hinter sich. Kein entbehrliches Zierwerk bricht die Licht- und Luftwirkung und mindert die Weiträumigkeit: keine Brunnen und Gärten des Paradieses, keine goldenen Throne, keine Engel mit Säule und Geissel, keine Folterinstrumente der Hölle, wie auf den übrigen Jüngsten Gerichten Holland's. Die Wahrheit in der Darstellung des Himmels lässt den ganzen Vorgang fast wie ein Naturereigniss erscheinen.

Im Mittelbild fällt in der Hauptgruppe des dritten Plans am meisten eine weibliche Gestalt in's Auge, die entzückt zum Himmel aufblickend etwas geziert den rechten Arm mit gespreizten Fingern zurückstreckt, den linken erhebt. Hinter ihr steht, zu Boden blickend, ein braunlockiger Jüngling, und vor ihr kauert ein anderer am Boden, der über den an die Schläfe greifenden Arm hin zu den Seligen hinübersieht und den linken Arm auf die Erde stützt. Links von ihr steht ein Mädchen, das ruhig die Hand vor die Brust haltend, ein wenig mitleidig zu den rechts abgeführten Verdammten hinüberzublicken scheint. In ihrer Nähe lagern zwei Männer: ein mit gefalteten Händen emporsehender Cleriker und ein junger Mann, der beide Arme auf den Boden stützt und nach links blickt. Von der Gruppe aus kriecht ein Mann, starr zu den Seligen zurückschauend, einem unwiderstehlichen Zwange folgend, auf allen Vieren der Hölle zu. Die drei stehenden Gestalten gemahnen hier in der Anordnung an irgend eine Darstellung der Drei Grazien oder Parzen, die beiden gelagerten Jünglinge haben einen merkwürdig michelangelesken Wurf. Den Uebergang von dieser Gruppe zu der linken des Vordergrundes vermittelt ein junges Mädchen, das freudig eilenden Schrittes sich von einem rosa gekleideten Engel den Seligen zuführen lässt. Die linke Hälfte des Hintergrundes beleben fünf flüchtig angedeutete grössere und kleinere

Gruppen: der Seligkeit zueilende, denen Engel geleitend zur Seite gehen, einmal aber auch abwehrend entgegentreten.

Von der Mittelgruppe zu den grossen Gestalten der Verdammten leitet eine sehr bewegte Gruppe von drei Personen über. Ein Jüngling stürzt, beide erhobenen Arme vorstreckend, den kraushaarigen Kopf aber zurückwendend, zu den Seligen davon. Man denkt bei seiner Gestalt unwillkürlich an den Burgbrand der Stanzen. Sein rückgewandter Blick scheint einer Frau zu gelten, die beide Beine anstemmend, mit der rechten Hand sich loszumachen strebend, einem olivengrauen, mit zwei mächtig abstehenden Eselsohren gezierten Teufel Widerstand leistet, der mit beiden Klauen die Arme an ihrem langen rostbraunen Haar fortzieht. Entfernter wird in der rechten Ecke des Bildes auf felsigem Wege eine Schaar Unseliger — zum Theil sich die Haare raufend und schreiend, auch unter ihnen ein Cleriker — von einem sehr corpulenten Teufel getrieben, der mit einer Art Heugabel in die Gesellschaft hineinstochert. In noch weiterer Ferne ein ähnlicher Zug unter Aufsicht eines satyrartigen Dämons, der durch zwei mit Fledermausflügeln in der Luft schwebende Genossen unterstützt wird. Mehr nach der Mitte des Bildes zu sehen wir noch andere Verdammte, einzeln und in Gruppen, rennend und kriechend, gejagt von einem geierköpfigen Teufel, dem ein mit fliegenden Haaren enteilender Mann noch gerade entgeht.

Auf dem rechten Flügel öffnet sich hinter den Gestalten des Vordergrundes eine schwarze Kluft, aus der das Gesicht eines alten Mannes und Kopf und Schulter eines jüngeren, uns abgewandten, der mit dem Handrücken das weinende Auge trocknet, emporragen. Jenseits ruht auf grauem Felsgestein, den Eindruck dieser Tafel bestimmend, der gewaltige Höllenrachen. Auch für dieses Gebilde geht der Künstler, wie für die Teufelsgestalten, von den einfachsten thierischen Formen aus: es würde entstehen, wenn eine Bulldogge sich einige Walrosszähne, den ungeheuer gähnenden Rachen und die Grössenverhältnisse eines Wallfisches anschaffte. Die äusseren Theile sind in braunen und graugrünen Tönen gehalten; ein Prachtstück ist das mächtige runde glasgrüne Auge mit schwarzer Pupille, wirkungsvoll eingefasst von sepiabrauner Haut mit hellgelbbraunen Lichtern. Die Flammengluth im Innern ist durch Mischung weniger Farben und nassen breit hinstreichenden Auftrag gegeben: im unteren Theile herrscht Citronengelb, Grau, Rothbraun; nach oben mischt sich das Gelb mit Violettroth, Hellrothbraun und Fleischfarben, um ganz oben in leuchtendes Ziegelroth überzugehen. Das braunrothe Zahnfleisch wird von der Gluth durchleuchtet. Weissgrauer Höllengeifer sprudelt über den Unterkiefer. In diesen Rachen stossen nun zwei Teufel ihre Opfer hinein. Der Vordere hält mit beiden Armen eine lange zweizinkige Gabel und holt, auf dem rechten Fusse sich wippend auslegend, zum Stosse gegen den Rücken eines zarten Jünglings aus, der beide Arme wie abwehrend zur Seite streckend, mit vornüberfallendem Haare in den Schlund hineinstürzt. Der Andere schleppt einen Geistlichen hinein, der auf dem

Bauche liegend aus Leibeskräften zappelt. Beide Teufel sind wie die meisten auf dieser Tafel von graugrünen und braunen Farben: der Grössere hat auf langem Halse einen Kopf mit geringelten Hörnern und zottigen Hundsohren, am Unterleib ein Menschengesicht mit lang heraushängender Zunge; der Andere Katzenohren und Vogelschnabel. Die jetzt Hineingestossenen sind nicht die Ersten im Höllenrachen: zahlreiche jammernde Gesichter und oft verrenkte Gestalten tauchen in ihm auf. Auf dem gewaltigen Kopfe selbst haben zwei Kanzlisten der Hölle Platz gefunden. Ein Wesen mit Papageienkopf und Amphibienkörper steht auf der Nase der Ungestalt und hält eine Kanne mit flammendem Inhalt und ein Blatt mit angehängtem Siegel wohl einem von fern herangeführten Verdammten entgegen, dem so zugleich sein Höllenpact und das ihm bestimmte Tränklein gezeigt wird. Auf dem Schädel des Gebildes sitzt mit übergeschlagenen Beinen, ein über's Knie gebreitetes Papier, die Feder in der Klaue, nachprüfend, ein geschickt aus Affen- und Katzentypus zusammengesetzter einhörniger Geselle, aus dessen Schultern die Laune des Künstlers menschliche Profile hervorgehen lässt. Hinter dem Höllenrachen erheben sich die Mauern der Hölle, in der Ferne sich noch einmal wiederholend: ein vergitterter Fensterbogen, zerbrochene Thore, Alles schmucklos aus mächtigen Quadern. Dort tummeln sich noch einige Höllengeister: der Eine läuft einem Wesen nach, das hinter der Ecke des Gemäuers verschwindet, der Andere stösst in ein Horn, aus dem Flammen emporschlagen, der Dritte holt einen Verdammten, der sich auf die Zinne geflüchtet hat, ihn vom Rücken her greifend, herunter. Auf dem flachen Boden sieht man noch Ausläufer der Züge der Unseligen aus dem Mittelbild: Männer und Frauen, die sich aneinander klammern, eine Frau, die von einem mit rothem Mantel umhüllten Teufel an einem Stricke fortgezogen wird. Ueber scharfgelbem, von wenigem Roth unterbrochenem Feuerschein steigen dicke graue und rothbraune Rauchwolken, breit und kühn hingestrichen, empor.

Zu der belebten Luftregion leiten die weissen Wolkenmassen über, die auf dem linken Flügel sich gleich einem Aufzug niedergelassen haben zur Aufnahme von Seligen und Engeln, die in drei wieder der Mitte ausweichenden Gruppen stehend emporfahren. In der linken Gruppe sieht man eine junge Frau, Hand in Hand mit einem Jüngling, einen Geistlichen, der, die Hände auf die Brust legend, andächtig aufblickt, und noch drei andere Selige, geleitet von zwei Engeln, deren vorderer in dunkelblauem Gewande erscheint. Die rechte Gruppe eröffnet ein tastend sich vorbeugender Jüngling, eine betende aber zurückblickende Frau und ein gleichfalls rückschauender junger Mann folgen. Auch dieser Schaar sind zwei Engel beigegeben: der vordere, in frischgelber und grüner Tracht, führt eine Frau an der Hand, von dem anderen wird nur das rosenrothe Kleid sichtbar. Die dritte Gruppe besteht aus drei in letzter Ferne in der rechten Ecke der Tafel angedeuteten Rückenfiguren. In höherem, von blauen und grauweissen Wolken erfülltem Raume fliegen in gebogener

nach rechts hin steigender Linie vier Engel hinauf: jeder trägt einen männlichen oder weiblichen Seligen um den Körper fassend empor. Sämmtlich in Rückenansicht, sind sie doch in Bewegung und Entfernung auf's Reichste unterschieden. Sie und noch mehr die beiden Posaunenengel des Mittelbildes verrathen ein für einen Nordländer der Zeit ganz ausserordentliches Studium der windgebauschten Gewänder und verkürzten Körper schwebender Gestalten. An einem der Engel wird durch das Gewand hindurch deutlich die rudernde Bewegung der Beine bemerkt. Die Flügel und Kleider sind in zarten bräunlichen, gelben, grünen, rothen und weisslichen Farbtönen gehalten: der entfernteste der vier ist zum Theil von einer durchsichtigen Wolke umhüllt, deren Zartheit der Künstler — ähnlich wie beim Fackelrauch des Teufels auf dem Mittelbilde — durch Eindrücken des Fingers in die nasse Farbe erhöhte. Das Ziel der Engel ist ein bläulich graues Wolkenlager, auf dem wir andere Engel ihre Schützlinge tragen und führen, selige Männer und Frauen nach rechts der Herrlichkeit Christi zuschreiten sehen. Einige der Seligen erscheinen hier bekleidet, sind also schon länger in den Himmel aufgenommen. Die Gestalten sind andeutend aus der grauen Grundfarbe herausmodellirt, nur die vordersten durch einige bunte Aufsetzer belebt. In der höchsten Sphäre, wo rothgelbe Glorie mit bläulichen Wolkenmassen wechselt, schweben zweimal vier musicirende Engel in kühnen Stellungen, mit Flöte, Laute und Notenblatt. Ihre Umrisse sind röthlich aus dem gelben Grunde herausgehoben.

Aehnlich wie hier leuchtet in der höchsten Region des Mittelbildes, soweit nicht Alles durch die plump aufgemalte Glorie der hebräischen Buchstaben verdorben ist, der Himmel in hellgelbem Glanze, belebt durch zahlreiche in leichtem Weinroth aufgezeichnete Engelsfigürchen. Zu oberst sind es nur geflügelte Puttenköpfchen. Niederer, zu Seiten des die Taube des Heiligen Geistes umgebenden, von rosigem Rand über citrongelben Schein zu hellrothbraunem Kern gehenden Lichtkreises etwa je fünf grössere Engel, die mit lang flatternden Gewändern in verschiedenster Haltung auffliegen. Eine hellrosa gehaltene Zone vermittelt zu der grauen Region, in welcher sich das gestaltenbelebte bläuliche Wolkenlager aus dem linken Flügel fortzusetzen scheint. Nur giebt es hier keine neuen Ankömmlinge, fast ausnahmslos sind die Gestalten bekleidet. Meist erscheinen sie in Halbfigur, oft stützen sie sich auf die Wolkenschicht wie auf eine Balkonbrüstung. Von dem richtenden Christus aus links sieht man nur Frauen, rechts nur Männer. Bei freiester Bewegung der Einzelnen ist die Mehrzahl Christus, oft betend, zugewandt. Einige der Frauen tragen die Zeittracht des Künstlers, manche der Männer Turbane. Die Gestalten sind lebensvolle, grau angegebene, gelegentlich leicht röthlich gehöhte Skizzen: vortrefflich ist ein breitschulteriger Mann mit rundem, stumpfnasigem, energischem Gesicht, in runder weicher Mütze und halb offenem Hemd. Christus erscheint, ganz im Gegensatz etwa zu der Riesengestalt des Naardener Jüngsten Gerichts, aber einfach der angenommenen Entfernung

entsprechend, nur halb so gross als die menschlichen Figuren des Vordergrunds. Nüchtern sind Lilie und Schwert, die ihm zu Häupten schweben, angedeutet, kärglich sein Sitz, der Regenbogen, als olivengrüner Strich hingemalt, trotz der wichtigen tragenden Function, die dieser durch den reichlichen, wie über einen festen Gegenstand über ihn hinfallenden rothen Mantel des Gottessohnes erhält. Besser wirkt der Einfall, die Weltkugel als Schemel der Füsse Christi durch eine kugelig zusammengeballte Wolke zu ersetzen. Diese Wolke ist die oberste in einer Schicht grauweisslicher Luftgebilde, die den beiden Gruppen der Apostel als Lager dienen und in Erdennähe nach der Seite der Seeligen hin hellblauem Himmel Platz machen, nach der Gegend der Verdammniss aber in dichten Nebel übergehen. Die Gestalt Christi erinnert leider daran, dass auch in den Stichen unserm Künstler gerade die gegenständlich wichtigsten Figuren oft missrathen. Schon die Geberde des Segnens und Verdammens — dieses mit abwärts gestrecktem Arm und seitwärts gestreckter Hand — macht den Eindruck, als wolle der Heiland seine Hände nicht gerne weit vom Körper entfernen. Ausdruck und Züge des Gesichts — kleine missmuthige Augen, viereckige Stirn, krauses Haar mit drei in die Stirn fallenden Löckchen und kurzer in zwei Spitzen ausgehender Backenbart — können nicht genügen. Maria und Johannes sind nicht anwesend. Reichste Abwechslung bieten die beiden Gruppen von je sechs Aposteln: sitzende und stehende, einige zu Christus aufblickend, andere im Gespräch sich zu Genossen umwendend, wieder andere vom Wolkenbalkon aus auf die Vorgänge der Erde herabsehend. Keine steife Reihenlinie, immer Einer vor oder hinter den Anderen geschoben. Welche Entwicklung seit dem Jüngsten Gericht des Petrus Christus im Berliner Museum, wo die himmlischen Heerschaaren wie an drei Wänden einer Schachtel zusammengepfercht erscheinen! Der Eindruck der Gewandfarben ist im Verhältniss zum Gesammttone des Werkes bunt, wenn auch einzelne Zusammenstellungen, wie das Schwärzlich und Olivengrau des Christus Nächsten der rechten Gruppe recht vornehm sind. Die Gesichter sind eingehend individualisirt; mit der gestochenen Apostelfolge des Meisters haben sie keine Beziehungen, dagegen ähneln Petrus und Paulus (die Christus Nächsten der linken Gruppe) in Typus und Tracht den grossen Gestalten derselben Apostel auf dem Aussenbilde. Einige Apostel gleichen mehr ehrsamen Handwerksmeistern, denn Fürsten des Himmels: in der linken Gruppe der derbe bärtige Rundkopf, der sich uns zuwendet und den halbentblössten rechten Arm auf die Wolkenbrüstung stützt, in der rechten der stehend mit aufgerissenem Auge Christus Anblickende mit seiner keck herausstehenden Nase, dem wirren Haar und struppigen Bart. Auch Johannes, so fein auch der Jüngling aufgefasst ist, der hinter seinem Vordermanne her zu Christus aufsieht und die rechte Hand auf die Brust legend, die Linke in nervöser Spannung geschlossen, einen Blick seines Herrn zu erhaschen sucht, auch er leidet unter dem allzu vollen Gesichtsumriss. Edler erscheinen Petrus und Paulus. Dieser blickt leicht geneigten Hauptes

mit kleinen gutmüthig sinnenden Augen nieder. Hoch und schön gewölbt ist die Stirn, regelmässig die Nase, das graue Haar und der Bart würdig. Jener wendet blitzenden Auges den kraushaarigen auf mächtigem Nacken sitzenden Kopf zu den Anderen um; die ungemein plastische Geberde der geöffnet vorgehaltenen Rechten sieht aus, als wolle der Mann den Erdball unter ihm packen, während der Zeigefinger der im Schoos ruhenden Linken bestimmend hernieder zeigt. Der kühne Wurf des über die rechte Schulter und über beide Arme fallenden hellen Mantels erhöht noch den Schwung der Gestalt. An den beiden der Erde nächsten und daher grössten Himmelsbewohnern, den unterhalb jeder der Apostelgruppen einander zugewandt schwebenden Posaunenengeln entfaltet Lucas seine ganze Kraft der Nuancirung. Beide thun dasselbe und haben dasselbe an, und doch sind sie im Eindruck unendlich von einander verschieden. Es sind frische Jungen mit bräunlichen in die Stirn gekämmten Haaren, stumpfer Nase und durch das Blasen aufgeblähten Wangen. Die Farbenwahl erreicht einen schon leise an die Zaubereien des Vermeer van Delft gemahnenden Reiz durch die von grün bis rosa schimmernden Schwingen, das von Citronengelb bis Goldbraun spielende Orange des Gewandes, ein kurzes von Hellviolett his Graublau schillerndes Mäntelchen und das Hellrosa des fahnenartig von den Röhren der goldenen Posaunen flatternden Tuches. Der linke Engel erscheint in Seitenansicht, beide Hände greifen unter der Posaune her, das rechte Bein ist mit kräftig ruderndem Fusse ausgestreckt, das linke an den Körper gezogen. Die Flügel sind aufgerichtet, der Wind wirft das Gewand in mächtigem Bogen nach hinten. Können wir uns vor dieser Gestalt des Eindrucks eines Sitzens in der Luft nicht erwehren, so bietet der rechte Engel eine Augenblicklichkeit der Bewegung, bei der man an die berühmte Gestalt des die Sonne erschaffenden Gottvaters aus der Sixtinischen Capelle denken mag. Er ist von links hinten herangeflogen; wir können die Silhouette des gebogen nach hinten gewandten Beines verfolgen. Die Schwingen sind halb gebreitet, wir sehen den etwas gekrümmten Rücken von oben. Das Gesicht und die Arme, die von oben her auf die Posaune greifen, werden von vorn gesehen und wenden sich schon wieder nach links, so dass die Kreisbewegung auf's Anschaulichste festgehalten erscheint. Das Gewand treibt hochgebauscht nach links zur Seite.

Trotz Michelangelo und Rubens hat die Malerei mit der Darstellung des Ereignisses, mit dessen Eintritt alle Malerei ein Ende haben wird, kein sonderliches Glück gehabt. Gerade Lucas van Leyden hat die Kraft des Dramatikers eigentlich nur in der frühen runden Passion — einer wohl aus der Empfindungsweise des Engebrechtsz. geschaffenen Arbeit — entfaltet; ihm gelingt nach der Gefühlsseite hin am besten die Darstellung verhaltener Empfindungen und des räthselhaften Stimmungszusammenhanges zwischen Mensch und umgebender Natur — ich denke hier vor Allem an das wunderbare Blatt: Christus erscheint der Magdalena. So vermochte er den vom Stoff erforderten scharfen Gegensatz jubelnder

Freude und jammernder Verzweiflung nicht voll auszuschöpfen. Wir können nicht darüber hinweg, dass der Gestalt des richtenden Christus die Bedeutsamkeit fehlt, die auch einer im Massstabe weiter Entfernung gehaltenen Figur zugänglich ist, und dass viele der grossen menschlichen Gestalten über der Freude an der frei bewegten Darstellung ihres Actes den ernsten Zweck ihrer Anwesenheit fast zu vergessen scheinen. Somit erscheint einer absoluten Betrachtung das Werk nicht als eine ergreifende und geschlossene Schöpfung, aber als ein Stück echter, befreiter Malerei und lebenswarmer Zeichnung, und als eine an geistvollen Einzelzügen unendlich reiche Arbeit. Im Schaffen seines Meisters — der harmonischere, klassischere Leistungen in den Kartenspielern des Lord Pembroke und der Heilung des Blinden der Ermitage geboten hat — bedeutet es die naturgemässe Fortbildung des in seinen grossen panoramenhaften Stichen Angebahnten und seine höchste compositionelle That. In der niederländischen Kunst des Zeitalters der Hochrenaissance ist es endlich die stärkste selbstständige Darstellung des nackten Körpers, eines der seltenen Beispiele einheitlich heller Farbenstimmung und überragend in der Kunst der Verkürzung wie in der Wiedergabe der Luft und des Feuers.

Wir bedürfen keines solchen historischen Standpunktes, auch nicht des Hinweises, dass wir hier die bisher einzig gesicherten der Lebensgrösse nahen Menschengestalten des Künstlers vor uns haben, vor der Aussenseite des Altarwerkes. An wild zerrissener Meeresküste sitzen Petrus und Paulus, den Blick einander nicht zuwendend, durch ihre Geberden aber mit einander verbunden. Den linken Flügel nimmt Petrus ein. Mit grossem entschiedenen Blicke wendet er den Kopf leicht nach links, die rechte Hand weist geöffnet, aber mit bestimmt ausgestrecktem Zeigefinger zu Paulus hin, die Linke ruht auf dem Felsensitz, fest den gothischen Schlüssel umspannend. Die entblössten Füsse stehen nebeneinander. Das Gesicht, wirr von grauem Lockenhaar und kurzem Bart umrahmt, mit hoher gerader Stirn, mächtigen schwarzen Augen und kurzer Adlernase verräth gewaltige Kraft. Stark ist der Gegensatz von Hell und Dunkel in der Gesichtsfarbe: die Beleuchtung des Bildes ist abendlich und kommt von rechts — so erscheint die linke Gesichtshälfte rothbraun, die rechte gelblich, eine scharfe Contrastirung der Fleischtöne, wie sie zuerst bei Geertgen tot S. Jans auftritt. Herrlich sind Hände und Füsse beider Gestalten modellirt. Er trägt ein enganliegendes an Hals und Armen festschliessendes leuchtend olivengrünes Gewand mit Nesteln von gleicher Farbe, und einen weissen Mantel, der um die linke Schulter geworfen den aufruhenden Arm einhüllt, in einem prachtvoll gezeichneten Zipfel senkrecht von der Schulter niederfällt und um den Rücken her sich windend mit rund gebogener Falte sich um den rechten Schenkel legt. Paulus ist entschiedener nach links gewandt. Der Körper vorgebeugt, das Haupt aber voll aufgerichtet. Die Rechte, halb erhoben, strebt mit bedächtig lehrender Geberde der ausgestreckten Finger zu Petrus hin. Die linke Hand macht mit spielenden Fingern an einem grau gebundenen

Buche die zweite Schliesse zu, das der Apostel den Schnitt nach oben auf sein Knie stemmt. Das linke Bein ist mehr an den Körper gezogen, das rechte aber ausgestreckt und der Fuss in den Zehen gehoben, als schlüge er den Takt zu den Gedanken des Mannes. Mit hoher ein wenig zurückweichender Stirn, kurzem weissen Haar, grossen blaugrauen, forschend blickenden Augen, gerader Nase und senkrecht herabgestrichenem gewellten fast weissen Bart sind seine Züge milder und heller als die des Anderen. Ueber einem blaugrauen weitfaltigen Rock, der am unteren Saum mit matter Goldfranse gerändert ist, trägt er einen auf der Brust durch ein olivenfarbenes Band zusammengehaltenen Mantel von strahlendstem Feuerroth, mit zurückgeschlagener Kapuze. Zwei Bücher, das obere schwarz, das untere rothbraun gebunden, liegen links neben ihm auf dem Felsen, sein Schwert mit grossem Griff rechts von ihm am Boden. Den Vordergrund bildet niedriges spärlich bewachsenes Gestein von hellolivengelber bis dunkel-kastanienbrauner Farbe. Rechts hinter Petrus steigt es am höchsten auf, bekrönt von einer ästig emporstarrenden Baumwurzel. Entfernter erhebt sich links und rechts bewaldetere Küste, links mehrfach vom Meere eingeschnitten und durch einen einfachen Thurm mit Vorbau belebt, rechts sanfter hügelig mit einem Wege. Bäume und Sträucher sind dunkel anf dem stumpfgrünen Gelände. Vom Winde bewegt; das Laubwerk etwas spitzig federartig wie es auch auf späten Stichen des Meisters häufig erscheint. Meer und Hintergrund sind im Ganzen blaugrün gehalten. Links sieht man die erregten Wellen. Eine Menge Schiffe, manche in Noth, sind auf der Fläche vertheilt. Am Horizont steigen zu beiden Seiten schroff dreieckige Felsen empor, rechts ist eine Insel mit einer Stadt vorgelagert. Am dunklen Himmel ist noch einiges Roth an den Wolken. Rechts erhellen sich Himmel und See.

Die Ausführung ist von meisterlicher, nirgends flüchtiger Breite. An Gesichten, Händen und Füssen sieht man die hier sehr energischen Vorzeichnungen des Künstlers unter der Fleischfarbe. Die Schatten im Gewande des Petrus sind durch ein dunkleres Grün, in seinem weissen Mantel durch Graublau, im Mantel des Paulus durch Rothbraun und Purpurroth gegeben. Das Dunkel des Laubes durch breite rundliche Aufsetzer frischen Grüns auf der bräunlichen Farbe gebildet.

Die Färbung ist von grösster Kraft und Harmonie. Das Grün-Weiss des Petrus, das Feuerroth-Graublau des Paulus geben sowohl jedes für sich wie auch gegen einander wie auch im Verein mit dem dunklen Baumgrün des Laubes und dem stumpfen Blaugrün der Ferne den glücklichsten Klang.

Dem technischen Glanz aber ist der gedankliche Inhalt der Composition ebenbürtig. Den beiden ruhig sitzenden Gestalten ist durch die blosse Haltung der Gliedmassen die aufgewühlteste, die gewaltigen Empfindungen der Männer wiederspiegelnde Bewegtheit verliehen. Die beiden Menschen sind in die stürmisch empörte Natur hineingesetzt, als sei ihre Existenz nur in dieser Gegend denkbar. Hinter dem unruhiger bewegten

Petrus erscheinen Felsen, Küste und Himmel zerrissener und düsterer, hinter dem milderen, greisen Paulus ebener und lichter.

Einen Nachklang des Werkes bedeutet der 1527 datirte Stich Paulus und Petrus (B. 106). Hier sind die Beiden in eifrigem Gespräch über eine Stelle im Buche des Paulus, auf die Petrus mit der Linken zeigt. Die Gesichter sind grösser, die Haltung kauernder, das Abendliche der Beleuchtung entschiedener. Die stecherische Ausführung wirkt ein wenig metallisch.

Unser Gemälde drängt zu einem Vergleich mit Dürer's weltbekannten vier Aposteln, die 1526 datirt, also nach unserer Annahme gleichzeitig mit der Arbeit des Lucas van Leyden entstanden sind. Die Schöpfung des Leydeners verhält sich zu der des Nürnbergers etwa wie das Werk eines grossen Venetianers zu dem eines grossen Florentiners. Und da trifft es sich merkwürdig, dass nach einer Hypothese Thausing's[60]), die sich auf eine früher bei Gustav Jurié in Wien, später in der Sammlung Entris ebendort befindliche, aber auch aus dieser bereits verkaufte Federzeichnung einer Gruppe fünf nackter Auferstehender von 1526 stützt, Dürer's beide hoch rechteckige Tafeln als Flügel eines Jüngsten Gerichts gedacht waren, an dessen Ausführung den Meister seine Todeskrankheit hinderte. Von Dürer sind an Darstellungen des Jüngsten Gerichts sonst — wenn man von der rein dekorativen Behandlung des gewaltigen Stoffes am Rahmen des Allerheiligenbildes absieht — nur zwei weniger bedeutende Federzeichnungen bekannt (London, Lippmann III, 224, 248), die eine unabgetheilt in stark gedrängter Composition, die andere nach Art einer Fächermalerei von zwei Kreisbogen begrenzt. So wäre es also der gleiche Plan gewesen, der in demselben Jahre die beiden grossen Meister

„D'eere der Bataviers en der Germanen,
Lucas, en Albert“[61])

beschäftigte und in der Darstellung mächtiger Apostelgestalten einen Jeden sein Höchstes erreichen liess.

---

[60]) Dürer II, 289. Vgl. auch H. Janitschek, Gesch. d. Deutschen Malerei 1890. S. 367.

[61]) Van Mander, Grondt der Edel-vry Schilder-const Cap. 10, Str. 15 (Schilderboeck 1604, f. 43 verso).

Ein Krystallgefäss von W. F. Sibmacher.

In dem von Gabriel v. Térey abgedruckten Künast'schen Kataloge vom Jahre 1668 (Repertorium XIX. 1. S. 31 u. ff.) ist auch ein Krystall-Gefäss in folgender Weise verzeichnet (S. 33): „Ein Crystallines Trinck-Geschirr, auf der einen seiten die Geburt, auff der andern aber die Auffersteḣung Christi, über alle massen künstlich erhöcht geschnitten, oben mit einer silber verguldten Schalen, und unten mit dergleichen Fusz, das Silber wiegt 19³/₄ Loth. Wolff Friedrich Sippmacher hat es gemacht."

Da Krystallarbeiten, welche sich auf einen bestimmten Meister zurückführen lassen, ziemlich selten vorkommen, ist es nicht ohne Interesse, zu ermitteln, ob sich das Künast'sche Krystallgefäss erhalten habe. Dies ist in der That der Fall. Es befindet sich gegenwärtig in den Sammlungen des Kunstgewerblichen Museums der Handels- und Gewerbekammer im Prager Rudolphinum, wohin es, vom Verfasser dieser Notiz erworben, aus der Sammlung Spitzer gelangte.

Es ist ein ziemlich kleines Gefäss (H. 18.5 cm; Dm. unten 9 cm; oben 4.3 cm), dessen Körper, aus Bergkrystall gebildet, eine cylindrische, noch oben sich ein wenig verengende Form besitzt; an demselben befinden sich in zwei ovalen Medaillons eingeschliffene Darstellungen 1) der Geburt Christi mit der Anbetung der Hirten und 2) der Auferstehung; in den Zwickeln oben und unten sind Engelsköpfe angebracht; unterhalb der Auferstehung befindet sich die Signatur W. F. S., unter der Geburt die Jahreszahl „1632". Der lose Deckel ist schalenförmig gebildet, mit getriebenen Engelsköpfen verziert und wird durch eine kleine Gestalt Johannes des Täufers, welcher ein Spruchband mit „ECCE AGNVS DEI" trägt, bekrönt; der in ähnlicher Weise gebildete Fuss ist mit getriebenen Fruchtschnüren und viel vollrunden, mittelst Nieten befestigten chimärischen Halbgestalten versehen. Diese ganze Montirung ist in vergoldetem Silber und in der Innenseite des Bodens ist ein silbernes Plättchen mit Blüthen und Früchten in translucidem Email eingelassen. Die Beschreibung des Künast'schen Krystallgefässes stimmt somit im Wesentlichen mit dem Spitzer'schen Gefässe des Prager Kunstgewerbemuseums vollständig überein und durch die betreffende Stelle findet nun die auf dem letzteren angebrachte Signatur ihre Erklärung. Dass in der That beide identisch sind, beweist noch die am unteren Fussrande eingeritzte Gewichtangabe:

19 lot 3 gr. Auf welche Weise das Gefäss in die Sammlung Spitzer gelangt ist, darüber geben die Kataloge derselben keinen Aufschluss. Im grossen Kataloge ist es im V. Bande S. 17 No. 15 verzeichnet und im Texte von einer Seite (Anbetung der Hirten) flüchtig abgebildet; im Auctions-Kataloge führt es die Nummer 2608 und erscheint auf der Tafel LIX in ganz kleinen Massstabe reproducirt. Von der Signatur geschieht in der knappen Beschreibung keine Erwähnung.

Es ist mir noch nicht gelungen, den Namen „Wolf Friedrich Sippmacher" sonst noch zu finden, es ist jedoch wohl zu vermuthen, dass er ein naher Verwandter von Hans Melchior Sibmacher war, dessen Name nebst Jahrezahl 1625 auf einem Kelche des Stiftes Klosterneuburg vorkommt. An diesem, vom Probste Andreas Moosmiller gestifteten Kelche, nennt sich H. M. Sibmacher „k. k. May. Hofgoltarbeiter in Wien"; von demselben Meister rühren noch ein Standkreuz vom J. 1623 und zwei Messkännchen sammt Tasse, von J. 1628, gleichfalls vom Praelaten Moosmiller gestiftet, her; dieselben bilden mit dem Kelche, welcher allein mit dem Meisternamen bezeichnet ist, ein Ensemble.[1])

Im Kataloge der Schatzkammer des Stiftes Klosterneuburg wird betreffs dieses sonst unbekannten Wiener Hofgoldschmiedes die Meinung ausgesprochen, dass er wahrscheinlich der Sohn des 1611 in Nürnberg gestorbenen Kupferstechers Hans Sibmacher's, des bekannten Herausgebers des Wappenbuches, der Modell- und anderer Musterbücher war und es wird auf die Verwandtschaft der Ornamentik der Gefässe mit den Typen der Entwürfe Hans Sibmacher's hingewiesen.

Die Montirung des Krystallgefässes stimmt in ihren Formen mit den Arbeiten in Klosterneuburg vollständig überein; die eigenartige Bildung des Fussrandes, wie sie der Kelch von Klosterneuburg aufweist, kommt auch bei dem Krystallgefässe vor, dessen am Fusse angebrachten Verzierungen wieder an die volutenartigen Bestandtheile des Kreuzes erinnern. Das emaillirte Silberplättchen des Gefässes trägt ähnliche Ornamentik, wie sie auf der Tasse und auf den Messkännchen, hier allerdings auf Gold, vorkommt.

Dass diese beiden Sibmacher, der Hofgoldschmied Hans Melchior und Wolf Friedrich, der Krystallschneider des Künast'schen „Trink-Geschirrs" in nahen Beziehungen zu einander gestanden, scheint mir höchst wahrscheinlich zu sein.

O. K. Chytil.

---

[1]) Siehe: Die Schatzkammer u. die Kunstsammlung im Stifte Klosterneuburg; Wien 1889. S. 19 u. 22. — Drexler und List. Goldschmiedearbeiten in dem regul. Chorherrnstifte Klosterneuburg. Wien 1897. S. 7. Tafel XIII. u. XIV.

Hans Wechtlin's Leben Jesu Christi.

Unter den verschiedenen Büchern, welche Holzschnitte der genannten Folge in grösserer oder geringerer Zahl enthalten, lohnt es sich, ein bisher unbeschriebenes zu erwähnen, welches in sorgfältigen, wenn auch späten Abdrücken der noch leidlich erhaltenen Stöcke nicht weniger als 40 Darstellungen enthält,[1]) darunter eine unbeschriebene, welche die Gesammtzahl auf 44 Blatt erhöht. Das Buch befindet sich in der Bibliothek des British Museum (551. e. 40, s. v. Jesus Christ). Der Titel lautet: Enchiridion Christianismi. De Promissionibus, Incarnatione, Miraculis, Doctrina, Vita & Passione Iesu Christi filij Dei. Cum Caes. Maiest. Priuilegio ad Quinquennium. Argentorati apud Ioannem Schottum. M.D.XLI (Fol.). Die Holzschnitte sind rechts unten 1 bis 40 numerirt. Ober stehen immer drei Verse der Vulgata; sonst sind die Darstellungen von keinem Text begleitet. Sie stehen nicht auf beiden Seiten des Blattes, sondern abwechselnd auf dem Recto oder Verso, wie bei den alten Blockbüchern, so dass auf zwei Bilder je zwei leere Seiten folgen. Das Wasserzeichen ist eine Lilie. Von den von Passavant (III. 331) beschriebenen Darstellungen fehlen Nr. 15, 41, 51, 52. Die Reihenfolge ist im grossen Ganzen die dort gegebene, nur folgt P. 14 (Die Verkündigung) unmittelbar auf P. 11 (die Schöpfung); es folgen dann P. 12—13, 16—40, 42—49; an der Stelle der fehlenden Nummern, P. 51—52, sind der unbeschriebene Holzschnitt und P. 53 (das Sterbebett eines Gerechten) angebracht; P. 50 (das Weltgericht) dient als Schlussblatt.

Wie schon gesagt, ist der achtunddreissigste Holzschnitt dieser Ausgabe von der Kunstgeschichte bisher ungeachtet geblieben. Er war doch sicher in irgend einem früheren Strassburger Druck verwendet worden, wohl in einem andern Zusammenhang, obgleich sein Stil und seine Maasse denen der übrigen Folge genau entsprechen. Dem Gedanken des Künstlers lag wahrscheinlich des Apostels Spruch: Stipendia peccati mors, zu Grunde.

[1]) Wie sie Schneegans, Passavant und Muther beschreiben, haben die älteren, 1508 bis 1522 von Knoblouch oder Schott in Strassburg gedruckten Ausgaben verschiedener Werke religiösen Inhalts, welche Wechtlin's 43 Illustrationen theilweise verwenden, gewöhnlich etwa 20 bis 30 Nummern dieser Folge, welche nirgends vollständig erschien.

In einer Landschaft am Meeresstrande sehen wir Beispiele verschiedener Arten des Lasters. Im Hintergrund links stossen zwei Ritter mit Lanzen auf einander; an einem Tisch spielen zwei Männer mit Karten und Würfeln; aus dem Spiel ist ein Zank zwischen zwei bewaffneten Gesellen entstanden. Rechts wird ein Käufer von einem fahrenden Weinhändler betrogen, der sein Schiff eben entladen hat; es liegen fünf Fässer auf dem Boden. An einem Tisch essen zwei Schwelger mit einer Dirne. Vorn in der Mitte ist ein Baum, unter dem ein Mann eine Dirne umarmt. Oben auf einem Aste lauert der grinsende Tod, der in der Rechten eine Sanduhr hinhält. Im Vordergrund liegen kraftlos mit verbundenen Augen ein Mann und ein Weib und werden von Teufeln an den Händen und Füssen mit Stricken gebunden. *Campbell Dodgson.*

Die Granitlöwen am Schleswiger Dom.

In einem Bericht über den Stand der kürzlich begonnenen Restaurationsarbeiten an unserem Dom, den ich 1891 für das Repertorium schrieb,[1]) heisst es S. 475: „In allen Veröffentlichungen über schleswigsche Baulichkeiten finden sich mehrere zusammengehörige aus Stein gehauene Löwen verzeichnet, eingemauert am südlichen Querschiff und dem Westende des Domes, dann an der alten Michaeliskirche und der früheren Domschule.“ Bei Abgrabungen am Fundament der Kirche, zum Zweck einer völligen Freilegung des Sockels wurde man nun im vorigen Sommer dadurch überrascht, dass die Arbeiter auf drei in das Fundament eingefügte, den obigen ganz ähnliche Gebilde stiessen und zwar am nördlichen Chortreppenthurm. Dicht daneben aber fand sich ein Runenstein. Selbstverständlich beschäftigte „die Löwengrube bei der Domkirche“ die Presse unseres Landes nicht wenig und um so länger als der hiesige, als zuverlässigster Runenleser anerkannte Freiherr v. Liliencron z. Z. nicht anwesend war.

Ueber die Herkunft der bis jetzt aufgefundenen sieben primitiven Thiergestalten — an drei Seiten roh bearbeitete Granitquadern von ca. 66 cm Höhe bei 81,97 bis 100 cm Länge und 40 bis 60 cm Steindicke — kommen verschiedene z. Th. merkwürdige Ansichten zu tage. So will's wenig einleuchten, was ein hiesiger Gelehrter als Vermuthung aufstellte. Weil man unter den Grundmauern alter Kirchen mitunter Götzenbilder und heidnische Symbole als „der Kirche unter die Füsse gethan“ fände, nimmt er an, dass vielleicht auch hier Reste heidnischer Kunst von der nachfolgenden christlichen absichtlich unschädlich gemacht wären. Dafür, dass heidnische Kunst „sich hier noch lange nicht hat unterdrücken lassen“ werden zwei weibliche Figürchen als „Walküren“ angeführt, welche in das Allerlei der Deckenmalerei im Chorseitenschiff aus dem XIV. Jahrhundert sich eingefügt fanden. Wahrscheinlich aber haben diese mythologi-

---

[1]) Nach Vollendung des Baues 1894, erschien als Domführer bei J. Bergas in Schleswig „Der Dom zu Schleswig. — Geschichte und Beschreibung“ von Doris Schnittger. 91 Seiten und 5 Ansichten, darunter der Brüggemann'sche Altarschrein.

sirenden Künstlereinfälle, von denen es in unserem Kreuzgang wimmelt,[1]) mit thatsächlichen Resten nordischen Heidenthums so wenig zu thun, wie jene steinernen Könige der Wüste. Von ihnen mögen die vorchristlichen Bewohner der rauhen Cimbrischen Halbinsel, ausser auf ihrer Romfahrt, fast so wenig gehört, wie gesehen haben. Die allereinfachste Erklärung scheint dabei umgangen zu sein. Die erste, im XI. Jahrhundert aus Stein aufgeführte Bischofskirche war eine romanische Pfeilerbasilika, der nach einer Feuersbrust schon vor 1200 ein Neubau mit überwölbtem Querschiff folgte. Etwa um 1300 ist der gothische Chor angefügt, dem jener Treppenthurm angehört. Nun liegt nichts näher, als die jeher gängige Annahme, dass jene Steingebilde der älteren Bauperiode, nach und nach für die Fundamentirung neuangelegter Theile nutzbar gemacht wurden. Nun helfen sie auf ihrem breiten Rücken den Riesenbau tragen, wie sie ursprünglich vielleicht Granitsäulen trugen (etwa am Westportal des ältesten Baues?). Noch im XVII. Jahrhundert hat der Chronist Helduader eins der Thiere, auch sehr passend, als Wächter am Eingang der Kirchhofsmauer postirt gefunden.

Nicht nur an alten Kirchenbauten des Südens, auch in nächster Nähe, am dänischen Ripener Dom tragen ganz ähnliche Geschöpfe die Säulen, welche eins der Portale flankiren. Als unser Baumeister Ehrhardt — jetzt Dombaumeister in Bremen — den Dom zu Ripen auf seine Verwandtschaft mit dem gleichaltrigen und ähnlichen Schleswiger hin untersuchte, fand er unter jenen noch gut erhaltenen Sculpturen neben den Löwen auch Elephanten, deutlich als solche erkennbar. Unsere hiesigen Arbeiter pflegen so den Koloss zu nennen, der seit lange neben dem Südportal eingemauert ist, und wirklich stechen seine ungefügen gradlinigen Formen und der ungeheure Kopf von den schlankeren Verhältnissen der etwas lebensvolleren Genossen ab. Da Alle mehr oder weniger gelitten haben und sichtlich fortgehend leiden — die stärksten Absplitterungen werden wohl den häufigen Bränden der alten Zeit zuzuschreiben sein — ist genauere Bestimmung unmöglich.

Wo sie weniger überraschen als hier, im südlichen Italien, sind — nach H. W. Schulz „Denkmäler d. Kunst d. Mittelalters in Unteritalien“ — gleichfalls jene beiden Thierarten zusammen ähnlich angebracht, während ich sonst nirgends den Elephanten als kirchlich verwendet erwähnt finde. Im „Physiologus“, der es doch wissen müsste, scheint er garnicht genannt zu sein. In einer Besprechung dieser seltsamen Schrift im Christl. Kunstblatt, April 97, von Victor Schultze, ist die Rede von den „mächtigen Löwengestalten, die als Wächter des Heiligthums an den Portalen romanischer Kirchen . . . stets wachende Hüter sind. . . . Wo sie freilich — und das ist an dieser Stelle meistens so — ein Thier oder

---

[1]) Ausreichende Deutung findet sich in den Artikeln C. Meyer's im Repertorium: „Der Griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters.“

einen Menschen im Rachen tragen oder zwischen den Tatzen halten, sind sie als Personification des Teufels . . . zu verstehen." Das ist gerade mit den Schleswiger Löwen der Fall, und da hat auch der alte dänische Schriftsteller Trap die Meinung der alten Kirche recht verstanden, wenn er in seiner durch viele gute Bilder bereicherten Beschreibung unsers Domes von dem steinernen Portalwächter gleichfalls sagt, er sei eine „allegorische Darstellung des Teufels oder der Sünde, welche die Menschheit zu Grunde richten, wenn sie nicht in den schützenden Mauern der Kirche sich birgt." Die hiesigen wilden Thiere sind sämmtlich sehr bösartig; fast jedes derselben ist im Begriff mit dem ungeheuren Rachen eine Thier- oder Menschengestalt zu zerreissen. Nur beim „Elephanten" neben dem Südportal fehlt der Kopf jetzt fast ganz, doch liegen Reste eines geflügelten Wesens unter ihm am Boden. Am nahen Archiv — früher Domschule — ist eine unbekleidete, zusammengesunkene Menschengestalt deutlichst erkennbar, da nur der Kopf zur Hälfte unter den Riesenzähnen steckt. Bei zweien der neuentdeckten Steine liegen unten besiegte Thiere auf dem Rücken; eins derselben ist mit dem Sieger noch im Kampf um ein Thierlein, scheinbar ein Lamm, dessen Kopf zwischen den beiden drohenden Rachen hervorlugt. Diese scheinen dem Bildner überall am wichtigsten gewesen zu sein, jeder Zahn kam zu seinem Recht; darnach die grossen, scharf umrandeten Glotzaugen, auch Schnauze und Ohren. Von Musculatur ist weiter nicht die Rede — wenigstens jetzt nicht mehr — wohl aber fiel mir an dem Leu, der, von den übrigen versprengt, an der hiesigen Michaeliskirche eingemauert ist, auf, wie liebevoll, beinahe wie Lockenfrisur, die breite Mähne behandelt ist. Der Schweif, mit stattlichem Büschel, schwingt sich hier auf den Rücken hinauf.[1]) Man hat am Dom verständigerweise die Quadern an ihrem Fundorte belassen und in einer vergitterten Grube zugänglich erhalten; leider sind sie aber nur von oben her sichtbar, während die untere Hälfte die Hauptsachen enthält. — Ob zu den sieben Steinen noch ein achter sich findet? Oder darf man etwa an ein Portal mit je drei Säulen an den Wandungen und einem Mittelpfeiler für die ursprüngliche Verwendung denken?

Der romanische Brauch, Löwenfiguren zu verwenden, ist offenbar der vererbten Vorliebe unserer nordischen Vorfahren für symbolische Thierbilderei entgegengekommen. Mehr vielleicht als anderswo findet man hier noch spät, z. B. bei Schmiedeeisen (so im Dom) u. s. w. das leichte Hineinspielen von Thier- und mitunter Menschenformen, fast immer reizvoll trotz barbarischer Abstammung. In dem uns benachbarten Ulsnis wurde — nach Haupt's „Baudenkmälern" — ein Portal des z. Th. noch aus Feldsteinen aufgeführten Kirchleins, beim Umbau im XVIII. Jahrhundert entdeckt, umrahmt von seltsamen, uraltem Figurenwerk. Es sind

---

[1]) In Haupt's Baudenkmälern heisst es von dieser Figur „die ein nacktes Kind beim Kopf im Rachen hält." Ich habe nichts dergleichen angedeutet gefunden.

als Kämpfer angebracht zwei Löwen, Menschen zerreissend, wie sie sonst am Sockel und als Säulenträger vorkommen. Ihre Grösse scheint den unseren ziemlich gleichzukommen, wie auch das granitene Tympanon mit dem segnenden Christus, Dämonen, Thieren und Menschen, eine ebenso primitive Arbeit aufweisen wird, wie dasjenige über unserer Petrithür. Aehnliches sah ich an anderen Kirchen meiner ländlichen Heimath.

Und nun der erwähnte Runenstein. Auf viele Zeitungsartikel, u. A. auch in der Münchener „Allgem. Ztg.", folgte, herausgegeben vom Museum vaterländischer Alterthümer in Kiel, eine Schrift: „Der Runenstein im Schleswiger Dom" von R. v. Liliencron und L. Wimmer (Univers. Buchhandlung). Wie der Freiherr von Liliencron unter den deutschen „Runenmeistern" obenan steht, so der Kopenhagener Professor unter den nordischen. Für ein Kunstblatt dürfte das meiste Interesse haben, die freilich stark verstümmelte Rückseite des nach grosser Arbeit zerspalten herausgeholten grauröthlichen schwedischen Kalksteins („sog. Orthocerenkalk, untersiluvischen Alters"), dessen Maass auf nur $^3/_4$ m Länge bei 35 cm Breite und 15 cm Dicke, mit geringer Verjüngung, angegeben ist, während die Runensteine, die man hier zu Lande am meisten sieht, aus Granitblöcken, mit riesigen Runen bedeckt, zu bestehen pflegen. Jene breite Kehrseite ist nämlich — freilich nur noch fragmentarisch — bedeckt mit Flachreliefs in den immer wieder anziehenden, schlangenartigen Windungen der altnordischen Ornamentik. Die Abbröckelungen lassen etwaige symbolische Zuthaten nicht mehr erkennen. Die Verschlingungen gestalten sich dadurch interessanter als blosses Bänderwerk, dass die Linien nirgends parallel laufen; aus starken Anschwellungen entwickeln sich schmal auslaufende Spitzen; an Stellen machen die Abzweigungen einen pflanzlichen Eindruck. Die verstümmelte Inschrift der drei anderen Seiten ergab nach eingehend vergleichendem Studium der beiden Gelehrten, dass derjenige, dem der Gedenkstein auf dem Domkirchhof errichtet wurde, in England begraben ward, („auf der Auslandsfahrt" gestorben), dass die zwei „Runenritzer" Sann und Gudmund, Schweden des XI. Jahrhunderts waren, also der christlichen Zeit, wie auch ein üblicher christlicher Segenswunsch den Abschluss macht. Beruht, wegen der vielen Lücken, hier vieles auf Vermuthung, ist dieser Stein kein „geschichtliches Runendenkmal . . . so bildet er doch ein nicht unwichtiges Bindeglied zwischen den vier grossen und merkwürdigen, viel älteren historischen Runensteinen dieser Gegend" und einem Runenkirchenstein im Kieler Museum.

Der vorstehende Bericht dürfte wieder zeigen, wie reich an Zeugnissen weit entlegener Culturepochen Schleswig-Holstein ist, speciell die alte Landeshauptstadt Schleswig. *Doris Schnittger-Schleswig.*

Litteraturbericht.

Sculptur.

K. Lange, Der schlafende Amor des Michelangelo. Leipzig 1898. 4⁰.

Jedermann kennt die Geschichte von Michelangelo's Cupido: dass der junge Künstler, kurz bevor er nach Rom kam, einen schlafenden Amor gemacht habe; dass er dann angestiftet wurde, die Figur so herzurichten, als ob sie aus dem Boden käme nnd eine Antike wäre; dass der Betrug erst gelang, dann aber ruchbar wurde und zu allerlei Verlegenheiten führte. Condivi, der am ausführlichsten darüber berichtet, sagt auch, die Figur sei schliesslich nach Mantua gekommen und schon Springer vermuthete, sie werde von dort mit anderem Besitz der Gonzaga ihren Weg nach England genommen haben. Eine nähere Kenntniss hatte niemand.

Da trat im Jahre 1883 K. Lange mit der Behauptung hervor, der Cupido Michelangelo's stecke als vermeintliche Antike im Alterthümer-Museum der Universität Turin. Springer gab in seiner 2. Auflage eine vorläufige Notiz davon, zu einer eigentlichen Discussion kam es aber nicht und als Venturi dann nachwies, die Mantuaner Figur sei in der That nach England gekommen, könne also nicht mit der Turiner Figur identisch sein, schien die Frage im alten Sinne erledigt, die Figur sei verschollen.

Nun greift Lange zum zweiten Mal das Thema auf und erörtert, z. Th. mit neuem Material, das Für und Wider in einer Weise, dass jedermann für den Prozess von Neuem sich interessiren muss. Für ihn ist der Turiner Amor das gesuchte Werk Michelangelo's. Zugegeben, er sei einmal nach England verkauft worden, warum sollte er nicht wieder zurückgekommen sein? Aber ist es überhaupt ganz sicher, dass er früher in Mantua war? Lange bohrt mit seiner Kritik an den Thatsachen herum, bis sie bröckelig werden; er meint, die Notiz eines Schlossbeamten vom Jahre 1542 sei doch noch nicht beweisend, er erschüttert auch das Ansehen der Aussage Condivi's, giebt aber schliesslich zu, dass dieses Rechnen mit Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten zu keinem positiven Ergebniss führen könne. Ihre Beweiskraft hat die These zu ziehen aus

der Analyse des sichtbaren Thatbestandes: die Turiner Figur muss selbst sagen können, sie sei von Michelangelo gemacht.

Hier ist Lange zunächst in der Lage, einen neuentdeckten Brief des Anton Maria della Mirandola an die Markgräfin Isabella in Mantua mitzutheilen, geschrieben in Rom am 28. Juni 1496. Er enthält die genauere Beschreibung der Figur. „Es ist ein Putto, d. h. ein Cupido, der schlafend daliegt und sich dabei auf die eine Hand stützt. Er ist intact und ungefähr vier Spannen lang, eine sehr schönes Werk. Die Einen halten ihn für antik, die Andern für modern u. s. w.“

Auf diese Beschreibung würde die Turiner Figur passen, sie giebt den viel verbreiteten antiken Typus. Dass die Arbeit nicht antik ist, glaubt Lange bestimmt behaupten zu dürfen und es stimmen ihm hierin auch Leute bei, die ihm in der Hauptthese nicht folgen. Und nun kommt ihm die Figur noch weiter entgegen: sie trägt deutliche Spuren künstlicher Verstümmelung, Fugenritze, die Ergänzungen vortäuschen sollen, wo keine sind. Das wäre also ganz nach dem Sinne der Geschichte. Eine einzige Bedenklichkeit steigt hier auf. Die Fälscherkünste sind sehr ungeschickt gemacht. Man begreift nicht, dass ein Mann des Handwerks wie Michelangelo, der in anderen Fällen mit raffinirten Mitteln alle Leute hinters Licht führen konnte, sich hier so blöd stellen mochte, und dass ein Käufer nicht sofort hinter die Absicht kam. Allein für Lange ist gerade diese „jugendliche Sorglosigkeit“ des Künstlers, der den Betrug nicht recht ernst nehmen wollte, ein Beweis für die Echtheit. — Doch das ist nebensächlich. Die Hauptsache wird sein, dass in der Formgebung überhaupt die Hand Michelangelo's sich ausdrücke. Wer nun den Bacchus im Gedächtniss hat oder den Bologneser Engel, wird stutzen. Diese Dinge haben einen so stark individuellen Stil, dass man sie schlechterdings nirgends anders unterstellen kann. Man darf sie anfassen, wo man will, aus jeder Einzelheit spricht ein höchst bestimmter Formwille. Bei der Turiner Figur nichts dergleichen; sie sieht auch gar nicht aus wie eine Jugendarbeit; eine routinirte Mache; ein Formgefühl, das sich jeder bestimmten Anknüpfung an Michelangelo's Frühstil entzieht.

Aber man könnte ja immer sagen, Michelangelo habe gar nicht original sein wollen. Lange bildet ein antikes Exemplar eines schlafenden Eros ab (aus Catajo stammend), der mit dem modernen Werk im Allgemeinen völlig übereinstimmt, nur in der Ausführung geringer ist, und erörtert ausführlich, wie die Replik unter der Hand des modernen Künstlers ein ganz neues Leben gewonnen habe. In der That wäre es eine achtunggebietende Leistung gewesen, die Turiner Figur nach solch' geringem Vorbild zu modelliren. Indessen, warum sollte der Turiner Copist nicht eine bessere Vorlage gehabt haben, die er einfach wiederholen konnte? Unantik ist nichts darin und der Widerspruch zwischen dem guten Motiv und der etwas schablonenhaften Formgebung wäre so verständlich. Im Uebrigen aber giebt der Copist die Bewegung so vollkommen genau wieder, dass die Annahme, es habe hier der junge Michelangelo gearbeitet,

selbst bei grösserer Originalität der Formbehandlung, höchst auffällig erscheinen müsste. Es wäre ein Fall ohnegleichen, dass er sich mit gebundenen Händen einem Andern auslieferte. Und nun kommt dazu, dass in dem ausführlichen Bericht des Condivi nicht gesagt ist (wie man doch erwarten sollte), Michelangelo habe eine Antike copirt, sondern nur, er habe der Figur nachträglich ein altes Aussehen gegeben. Vasari gebraucht zwar den Ausdruck: contrafacendo la maniera antica, aber er nimmt den Ausdruck in der zweiten Auflage zurück. Ein schlafender Knabe mit untergeschobenem Arm liess eine Menge verschiedener Behandlungen zu und ich möchte bestreiten, dass man damals eine Antike copiren musste, um einen Handel möglich zu machen, wie er hier erzählt wird. Wie weit die quattrocentistischen Vorstellungen über das, was antik sei, von den cinquecentistischen abweichen, wird wohl immer noch zu gering angeschlagen.

Entscheidend soll aber nicht der generelle, sondern der individuelle Gesichtspunkt sein. Die Turiner Figur erscheint mir in ihrer Art völlig anders als die sichern und so unmittelbar überzeugenden Jugendarbeiten Michelangelo's. Ich gebe aber zu, dass ich nur nach Abbildungen urtheile, und so überreiche ich meinem verehrten Gegner die Waffe: Wenn er verlangt, dass man erst nach Prüfung des Originals urtheilen solle, so habe ich umsonst geschrieben. *H. Wölfflin.*

Malerei.

Piero dei Franceschi. Eine kunsthistorische Studie von Dr. **Felix Witting.** Strassburg, Heitz 1898. 8⁰. 196 S. Leipziger Doctordissertation.

Mit einer Erstlingsarbeit sich an eine Monographie des Pietro della Francesca zu wagen, ist ein bedenkliches Unternehmen. Die Behandlung des Themas, auch wenn man es noch so eng umgrenzt, wie der Verf. es gethan hat, setzt eine weit gehende Vertrautheit mit der gleichzeitigen italienischen Kunst und sicheres Urtheilen voraus. Der Künstler gehört nicht zu Denen, die ohne Weiteres dem Verständniss offen stehen. Nur langsam kann man sich zum völligen Erfassen der eigenartigen und grossartigen Individualität durchringen. Die Werke sind weit zerstreut. Bei neuer Betrachtung bieten sie stets neue Offenbarungen. Die Photographie gewährt gerade bei diesem Künstler nur einen schwachen Ersatz für die Gemälde selbst. Sie allein geben die Anhaltspunkte, um zu einer annehmbaren Chronologie des Oeuvre und damit zum Verständniss der künstlerischen Entwickelung des Meisters zu gelangen. In verhältnissmässig kurzer Zeit, wie sie zur Abfassung einer Dissertation zur Verfügung steht, lässt sich eine derartige Aufgabe natürlich nur schwer lösen, auch wenn, wie in der Abhandlung des Verfassers, die bedeutende Wirkung, die Pietro auf die Kunst seiner Zeit ausgeübt hat, gänzlich unberücksichtigt

bleibt. Letzteres konnte W. auch sehr wohl ausschliessen, wenn es ihm nur gelungen wäre, von dem Meister als künstlerischer Persönlichkeit eine klare Schilderung zu entwerfen, die vor den Augen des Lesers ein fest umrissenes Charakterbild entstehen lässt.

Er beginnt seine Arbeit mit der Vertheidigung der von ihm angewandten Schreibweise Piero dei Franceschi, die er als „die einzig richtige“ bezeichnet. Seine Begründung: „So lautet sie in den Urkunden, so bei zeitgenössischen Schriftstellern,“ ist indessen nicht stichhaltig; denn in gleichzeitigen Zahlungsbelegen des Hospitals der Misericordia in Borgo San Sepolcro wird der Name della Francesca geschrieben. Die von Vasari überlieferte Schreibart findet sich also in den Urkunden ebenso wie dei Franceschi. Beide sind in gleicher Weise berechtigt.

Im ersten Kapitel stellt der Verf. die bekannten schriftlichen Nachrichten über den Künstler zusammen, ohne etwas Neues beizubringen oder sie nach irgend einer Seite hin neu zu verwerthen. Der folgende Hauptabschnitt ist dem „Werden“ des Meisters gewidmet. Er beginnt mit der Schilderung des im Jahre 1445 bestellten Altarwerkes der Misericordienbruderschaft in Borgo San Sepolcro. Mit der Bestimmung der Heiligengestalten auf den das Hauptbild einrahmenden schmalen Seitenstücken scheint sich der Verf. nicht sonderlich befasst zu haben. So passirt es ihm, dass er die lesende Figur im Kardinalsmantel rechts für den hl. Hieronymus ausgiebt, während dieser offenbar in der links oben befindlichen das Büssergewand tragenden weissbärtigen Gestalt, die den Stein in der Rechten hält, zu erkennen ist. Die Deutung der anderen Heiligen hat er überhaupt nicht versucht. — Das früheste Werk Pietro's bietet Witting Gelegenheit, nach den Künstlern zu forschen, die für die Ausbildung seines Jugendstiles von besonderer Bedeutung gewesen seien. Neben dem von Vasari als Lehrer überlieferten Domenico Veneziano scheinen ihm besonders Castagno, Masaccio und Luca della Robbia den jungen Künstler beeinflusst zu haben. Diese Ausführungen des Verf. beruhen zu wenig auf neuer selbständiger Forschung, als dass man sich seiner Führung ohne Weiteres anvertrauen könnte. So geht es doch nicht an, die dem Domenico Veneziano einmal zugeschriebenen Fresken in der ersten Kapelle rechts vom Chor im Dom zu Prato, die als dessen Werke durchaus nicht anerkannt worden sind, zur Erklärung der Stileigenthümlichkeiten Pietro's ohne zwingende Beweise heranzuziehen. Dass W. bei den Predellenstücken die Betheiligung des Boccati da Camerino erkennen will, ist mir räthselhaft. Zudem hätte sich Pietro eines Wortbruches schuldig gemacht, wenn er einen anderen Künstler zugezogen hätte, weil er sich ausdrücklich verpflichtet hatte, quod nullus alius pictor possit ponere manum de penello preter ipsum pictorem. Ist die von Milanesi in den Nuovi Documenti 1893 publicierte Urkunde dem Verf. nicht bekannt geworden?

Das nächste Werk, das einen Anhaltspunkt für die Datirung bietet, das Fresco in S. Francesco zu Rimini, vom Jahre 1451, führt den Verf. zu den allergewagtesten Schlüssen den Lebens- und Entwickelungsgang

des Künstlers betreffend. Er will eine Aehnlichkeit zwischen dem Kopf des hl. Sigismund auf dem Fresco und dem des Josef von Arimathia auf der Grablegung des Rogier van der Weyden in den Ufficien wahrnehmen, die dieser während seines Aufenthaltes in Ferrara für Lionello d'Este malte. Daraus leitet er eine Beeinflussung Pietro's durch den vlämischen Künstler her und folgert weiter, dass die von Vasari überlieferte Thätigkeit des Pietro am estensischen Hofe vor dem Aufenthalt in Rimini stattgefunden haben müsse. Dies ganze Gebäude scheint mir hinfällig, da ich weder irgend eine Aehnlichkeit zwischen den angeführten Personen noch sonst eine niederländische Beeinflussung in dem Fresco zu bemerken vermag. Der hl. Sigismund gehört in die Reihe echt Pietro'scher Typen und steht z. B. dem Jacobus auf dem vorher entstandenen Misericordienaltar sehr nahe.

In die Zeit nach dem von Vasari berichteten Aufenthalt Pietro's in Rom, der wohl gegen das Ende des Pontificates Nicolaus V. fallen muss, setzt der Verfasser das für die Nonnen von S. Antonio gemalte Altarbild in Perugia, meines Erachtens mit Unrecht. Dem Vorgange Schmarsow's folgend nimmt er an, dass das heute in der Pinakothek zu Perugia befindliche Altarwerk aus zwei getrennten Altären zusammengesetzt und in verschiedenen Epochen entstanden sei. Ein Altar hätte aus dem Hauptbilde der Madonna mit vier Heiligen bestanden, wozu die drei in der Galerie besonders aufgehängten Bildchen mit Darstellungen aus dem Leben eben dieser Heiligen als Predelle gedient hätten. Zu einem zweiten weit später entstandenen Altarwerk hätte die heute als Bekrönung des Ganzen dienende, ursprünglich unbeschnittene Verkündigung und als Predelle der untere Theil des Ganzen mit den Medaillons der hl. Clara (nicht Anna) und Agathe gehört. Er construirt also einen Madonnenaltar, den er in der Zeit nach dem römischen Aufenthalt entstanden wissen will und einen beträchtlich später geschaffenen Verkündigungsaltar, während bereits Vasari den Altar als ein Ganzes beschreibt. Zu einer derartig gekünstelten, alles verdrehenden Auffassung würde der Verfasser wohl kaum gekommen sein, wenn er sich nur einmal das Altarwerk der Pinakothek, so wie es heute dasteht, gründlich angesehen hätte. Dann würde er z. B. gefunden haben, dass die heute als Staffel dienenden Medaillons mit der heiligen Clara und Agathe auf dieselben Holztafeln gemalt sind wie die Heiligen des Hauptbildes, sie also immer zu diesem gehört haben müssen und nicht als Predelle der angeblich später aufgesetzten Verkündigung gedient haben können. Das jetzt fehlende (ausgeschnittene) Mittelstück dieser Staffel will W. in einer kleinen Anbetung der Könige, die sich bei Lord Dennistoun in London befinden oder befunden haben soll, wiederentdeckt haben. Er beurtheilt dieses Bild, das er offenbar niemals gesehen hat, nach dem Holzschnitt einer Einzelfigur in Dennistoun's Memoirs of the Dukes of Urbino Vol. II pag. 189, den er selbst in seinem Buche wieder abbildet. In dieser Figur auch nur den leisesten Anklang an die Kunstweise des Pietro della Francesca wahrnehmen zu wollen, ist eine rein persönliche Ansicht und kann keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben. In ähnlich bedenklicher

Weise versucht W., um die spätere Entstehung seines Verkündigungsaltares wahrscheinlich zu machen, einen Aufenthalt Pietro's in der Nähe von Perugia im Jahre 1468 sich zurecht zu legen. Der Künstler quittirt den Betrag für eine Kirchenfahne der Annunziata zu Arezzo in La Bastia. Das hält W. für die Stadt in der Nähe von Perugia, während es sich in Wahrheit um die Ortschaft Bastia südlich von Borgo San Sepolcro bei dem Dörfchen Gricignano handelt. Pietro befand sich also im Jahre 1468 keineswegs „unmittelbar vor den Thoren von Perugia“. Die Versuche, aus dem einen Altarwerk in Perugia zwei zu construiren, scheinen mir verfehlt zu sein. Auch stilistisch stimmen die einzelnen Theile vortrefflich zusammen, und ich könnte keine Merkmale entdecken, die auf eine bedeutende Zeitdifferenz schliessen lassen. Die Helligkeit der Verkündigung gegenüber dem dunkelen Ton des Hauptbildes rührt lediglich daher, dass das letztere dem verzehrenden Qualm der Altarkerzen in weit höherem Grade ausgesetzt war als die hoch oben befindliche Scene. Auf die Entstehungszeit des gesammten Altarwerkes hier einzugehen, würde zu weit führen. Kaum ernst zu nehmen ist es wohl, wenn W. aus der „tektonischen Form des Thrones“ der Madonna auf dem Mittelbilde schliessen will, dass auf den Künstler „die Wuchtigkeit römischer Kaiserbauten Eindruck gemacht“ haben muss.

Zunächst nach dem Madonnenaltar von Perugia entstanden denkt sich der Verfasser von den erhaltenen Werken des Pietro das Doppelportrait des Federigo von Urbino und seiner Gattin Battista Sforza in den Uffizien, während man gewöhnlich — und zwar mit vollem Recht — diese Arbeit in den Anfang der siebziger Jahre setzt, als der Künstler bekanntermassen am Hofe von Urbino weilte. Die stilistischen Gründe, die der Verfasser für seine Ansicht beibringt, sind nicht stichhaltig, um uns zu überzeugen, dass die Bilder zur Feier der Hochzeit Anfang 1460 gemalt seien. Ein Blick auf das Bildniss der Fürstin, die unmöglich im vierzehnten Lebensjahre dargestellt sein kann — sie vermählte sich in so jugendlichem Alter —, zeigt ohne Weiteres die Unhaltbarkeit von Witting's Annahme. Das entgeht auch dem Verfasser keineswegs, denn er schreibt S. 39: „Battista erscheint ältlich, nicht wie die jugendliche Gattin.“ Der arme Künstler muss da herhalten. Seine Hand war eben „nicht allzu glücklich in der Wiedergabe ihrer Züge“. Auch Federigo's von Runzeln durchfurchtes Gesicht weist eher auf einen am Ende der Vierziger stehenden Mann denn auf einen Dreissiger. Mich mit Witting über seine Datirung der Bilder Pietro's auseinanderzusetzen, hiesse indessen eine neue Abhandlung schreiben, wozu hier nicht die Stelle ist. Erwähnt sei noch, dass er der Epoche des „Werdens“ seines Künstlers ferner das sehr zerstörte Fresco des hl. Ludwig im Stadthaus von Borgo San Sepolcro, die Geburt Christi in der National Gallery, sowie das Madonnenbild im Christ Church College zu Oxford zuweist. Gelegentlich der Geburt Christi wird wieder niederländischer Einfluss constatiert, und zwar ist es diesmal Hugo von der Goes, dessen Portinari-Altar Pietro zu Gesicht gekommen sein soll, wo und wann,

das mag sich der Leser zurechtlegen. Es genügt, dass W. den Satz aufstellt: „P. hat das Bild vor Augen gehabt." Als ob es sich von selbst verstünde, nimmt W. dabei an, dass Baldovinetti's 1460 ausgeführte Geburt Christi im Vorhof der Annunziata ebenfalls durch den vlämischen Altar beeinflusst sei und dieser daher vor jenem Zeitpunkt fertig in Florenz gestanden haben müsse. Nur schade, dass diese Vermuthungen des Verfassers einen allzu privaten Charakter tragen, um als kunstgeschichtliche Wahrheiten gelten zu dürfen.

Der Abschnitt, der der „Blüthezeit" Pietro's gewidmet ist, wird naturgemäss zum grössten Theil durch eine Schilderung der Fresken von S. Francesco in Arezzo ausgefüllt, die einen Mangel an feinerer ästhetischer Betrachtungsweise fühlbar macht und das Verständniss durch eine höchst verschrobene Ausdrucksweise theilweise bedenklich erschwert. — In die sechziger Jahre scheinen ihm ferner zu gehören von Fresken der Hercules in der Casa Collacchioni zu Borgo San Sepolcro, die Madonna in der Kirchhofskapelle zu Monterchi, die Auferstehung im Stadthaus zu Borgo San Sepolcro, von Tafelbildern die Taufe Christi in der National Gallery und der Hieronymus mit Stifter in der Venezianischen Akademie. In die letzte Schaffensperiode werden folgende Bilder eingereiht: neben der schon oben erwähnten Verkündigung auf dem Altar in Perugia, die Geisselung Christi und der Architekturprospect in Urbino, ein anderer Architekturprospect im Museum von Berlin, das Altarbild aus S. Bernardino in der Brera, je ein Heiligenbild in der National Gallery und im Museo Poldi Pezzoli, das Madonnenbild in Sinigaglia und das Fresco der heiligen Magdalena im Dom zu Arezzo. Höchst sonderbar und bedenklich erscheint bei der Schilderung der letzten Bilder der Versuch des Verfassers, eine immer mehr um sich greifende Erblindung des Künstlers, die uns von Vasari überliefert ist, zu verfolgen, und dies Moment auch bei der kritischen Untersuchung der Bilder eine bedeutende Rolle spielen zu lassen. — Einige Seiten über die schriftstellerische Thätigkeit Pietro's beschliessen den Hauptheil.

Im Schlusskapitel giebt W. zunächst einige Bemerkungen über den Lehrer Domenico Veneziano, die auf den Ausführungen Schmarsow's im 16. Bd. dieser Zeitschrift S. 159 ff. fussen. Dann wird uns als im engsten Zusammenhang mit den Werken des Pietro della Francesca stehend die dem Pesellino zugeschriebene Predelle in der Casa Buonarrotti vorgeführt. Wenn auch der Verfasser, wie er selbst sagt, eine Zuschreibung dieses Werkes an einen bestimmten Meister noch nicht wagen will, so scheinen seine Darlegungen doch darauf hinauszugehen, als möchte er es am liebsten vom Leser dem Pietro zuertheilt wissen. Ich rathe indessen dem Leser, diesen Schluss nicht zu ziehen. Es sei hier nur kurz bemerkt, dass die Buonarrotti-Predelle nicht das einzige Bild von derselben Hand ist. Der gleiche Künstler scheint mir auch in anderen Werken deutlich erkennbar, z. B. bei dem als sienesisch bezeichneten Triptychon der Sammlung Carrand im Bargello, einem Predellen- oder Cassonestück

mit der Anbetung der Könige im Musée Fabre zu Montpellier und dem heiligen Antonius von Padua No. 1141 der Berliner Galerie. Dass diese Werke zu Pietro della Francesca in irgend einer näheren Beziehung ständen, liesse sich kaum nachweisen. An anderer Stelle werde ich ausführlicher darauf zu sprechen kommen.

Aus den dargelegten Mängeln der Arbeit ergiebt sich, dass die Forschungen des Verf. auf zu unsicherer Grundlage aufgebaut und die Resultate daher nur dürftige sind. Für seinen Mangel an wissenschaftlicher Gründlichkeit entschädigt er auch nicht durch eine anmuthige oder irgendwie reizvolle Darstellungsweise. In schlimmer Weise wird die deutsche Sprache misshandelt. Es giebt wohl kaum ein anderes Buch in der neueren kunstgeschichtlichen Litteratur, das stellenweise so jedes Gefühls für eine geläuterte Ausdrucksweise bar ist. Man lese nur einen Passus wie den folgenden gelegentlich einer Schilderung der Taufe Christi in London S. 114: „Er (Pietro) liebt die leise, stille Wirkung einer Wahrheitswelt, die schlicht und einfach zu uns spricht. Wo er sie geben darf, da ist er gross. Welch tiefe Wirkung übt dies Bild der Taufe! Es ist das Höchste mit, das dieser Geist geschaut. Der Duft der Wirklichkeit, der über seiner Welt darinnen liegt, wallt langsam aus ihr heraus zu uns hinüber und umgiebt uns mit all dem Zauber wahrhaftigen Daseins. Der grüne Baum scheint seine Zweige hinauszudehnen über den Rahmen, wir fühlen den Flügel des Engels zu greifbarer Gestaltung durch und glauben neben ihm zu stehen, am Uferrand des klaren Baches, zur Zeit, wo ein Lichtmeer vom Zenit sich niedersenkt und flimmernd die Dinge der Natur umspinnt, dass sie wie Juwelen darin glitzern". Solche Stilblüthen begegnen dem Leser hier und dort. Der Verfasser scheint sich seines Unvermögens theilweise bewusst geworden zu sein, denn er schreibt in der Einleitung: Die Schwierigkeit des Unternehmens möge es rechtfertigen, wenn die Ausdrucksweise sich nicht immer ganz abgeklärt hat. Dann hätte er eben die Publication bis zu weiterer Klärung hinausschieben sollen. *Weisbach.*

Kunsthandwerk.

Die Kunstsammlung Wilhelm Peter Metzler in Frankfurt a. M., erläutert von **H. Frauberger.** J. Baer & Co., Frankfurt a. M.

Man wird es immer mit lebhaftem Dank begrüssen, wenn der Besitzer einer Privatsammlung sich entschliesst, seine Schätze durch eine mit ausreichenden Abbildungen versehene Veröffentlichung weiteren Kreisen zugänglich und wissenschaftlichen Zwecken nutzbar zu machen, sofern nur der Inhalt der Sammlung auch wirklich die Mühe lohnt. Dass Letzteres bei der Sammlung W. P. Metzler in hohem Grade der Fall ist, zeigen die sechzig Lichtdrucktafeln, die noch durch fünfundneunzig Abbildungen im

Text vervollständigt werden. Mit Recht ist auf die bildlichen Darstellungen, die wohl den weitaus grössten Theil der Sammlung wiedergeben, das Hauptgewicht gelegt worden; der beschreibende Text tritt daneben bescheiden zurück. Im ersten Theil desselben giebt der Besitzer selbst in schlichten Worten einen Rückblick auf die Entstehung und das allmähliche Anwachsen seiner Kunstsammlung, zum Theil auch Mittheilungen über die Quellen, aus denen er geschöpft hat. Die ausführlicher gehaltenen Erläuterungen H. Frauberger's folgen der Aufstellung in den Wohnräumen des Metzler'schen Hauses, wobei hervorragendere Stücke beschrieben oder mit lobenden Worten erwähnt werden. Auf ein beschreibendes Verzeichniss des vollständigen Sammlungsbestandes, das über die Grössen, eventuelle Bezeichnungen und Aehnliches Auskunft ertheilen könnte, ist hier Verzicht geleistet.

Herr Metzler hat die Grenzen seiner Sammlung zeitlich, örtlich und sachlich sehr weit gesteckt: Mit antiken Vasen und Tanagrafiguren beginnend, enthält sie mittelalterliche Elfenbeinarbeiten und kirchliches Geräth, Emails, Kunsttöpfereien, Gläser und Goldschmiedearbeiten der Renaissance, kleine Eisenarbeiten, Bronzen und Textilien, um mit deutschem Porzellan des XVIII. Jahrhunderts zu schliessen. Es findet sich so ziemlich von allen Zweigen des Kunstgewerbes etwas, nur alte Möbel fehlen vollständig. Die Abtheilung der Plaketten und Medaillen ist in den vorliegenden Band nicht mit aufgenommen worden. Das durchschnittliche Niveau der Sammlung ist erfreulich hoch gehalten; auch entbehrt sie nicht einiger hervorragender Meisterwerke, die jedem Museum noch zur Zierde gereichen würden. Das interessanteste Hauptstück des ganzen Bestandes, ein Triptychon aus vergoldetem Kupfer, niederrheinische Arbeit um 1400, hat sich leider mit einer Textabbildung (Fig. 47) begnügen müssen, welche das in Flachrelief gehaltene Mittelfeld mit der Anbetung der heiligen drei Könige nur ungenügend und die in solcher Vollendung nur sehr seltene Punktirarbeit der Flügel gar nicht zur Geltung kommen lässt. Man würde zu Gunsten dieses Stückes gerne auf einige Tafeln mit minderwerthigen Sachen verzichtet haben, wie die Tafeln 45, 49 und 59, zumal anderen Gegenständen eine zwei- und dreimalige Abbildung im Lichtdruck zu Theil geworden ist. Unter den Goldschmiedearbeiten steht neben einem der bekannten Ebenholz- und Silberaltärchen des Mathaeus Wallbaum die hohe Schale von Peter Oeri aus Zürich oben an (Tafel 37); eine gleichwerthig feine Wiederholung des Schalenbodens sammt ihrem Gegenstück besitzt das grossherzogliche Museum in Darmstadt. Die Keramik bietet bedeutende Erzeugnisse in dem orientalischen Albarello mit Lüsterverzierung (Tafel 11), einem schönen Teller von Xanto Avelli mit der Grablegung nach Mantegna (Tafel 17), einem Nürnberger Hafnerkrug mit Bauerntanz, der nach altem, aber schlechtem Brauch noch als Hirschvogelkrug bezeichnet ist (Tafel 6), und in einer der seltenen Kölner Schnellen aus der Fabrik am Eigelstein, aus der Zeit um 1540 (Tafel 8). Der Kreussener Krug mit der Gestalt der Abundantia (Tafel 18),

der nur in wenigen Exemplaren erhalten ist, darf zu den besten Arbeiten des fränkischen Betriebsortes gerechnet werden, eines der wenigen Beispiele, das über die schematischen Decorationsweisen Kreussen's hinausreicht. Die Abtheilung des Porzellans hat ein Stück ersten Ranges aufzuweisen in dem farbigen Reliefbildniss des Mainzer Kurfüsten Emmerich Joseph von Breidbach von Melchior; auch die Strassburger Fayenceschüssel der Hanong'schen Fabrik darf gut und gerne zu den besten ihrer Gattung gerechnet werden (Tafel 19).

Wo so viel Licht ist, fehlt es auch nicht an etwas Schatten: Die grosse Niellopax auf Tafel 29 und 30 ist auch in der Abbildung leicht als Fälschung zu erkennen; man braucht nur den Zwickelfiguren über dem Mittelfeld oder den beiden Stallmägden hinter der heiligen Familie einen Blick zu widmen. Ebenso lässt das in Buchsholz geschnitzte Triptychon auf Tafel 26 sowohl in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes, wie in den eigenthümlich gemischten Trachten moderne Arbeit erkennen. *O. v. F.*

Museen und Sammlungen.

Photographien nach Gemälden und Sculpturen des Stuttgarter Alterthums-Museums und nach Gemälden der Fürstlichen Galerie zu Donaueschingen. In rastloser Thätigkeit hat Fritz Hoefle in Augsburg seinen früheren Galerieaufnahmen zwei neue folgen lassen. Besonders verdienstlich sind die Stuttgarter Photographien. Es genügt, hier an die Werke Zeitblom's, darunter ein Capitalstück, wie den 1497 datierten Heerberger Altar zu erinnern; ferner an die zahlreichen Bilder Schaffner's, Strigel's, den frühen Burckmair (?) und die Bilder der noch unbestimmten schwäbischen Meister. Vor Allem hat sich Hoefle aber die Kunstwissenschaft dadurch verpflichtet, dass er das wohlerhaltene Hauptwerk des capriciösen Jörg Rathgeb von Schwäbisch-Gemünd, den Herrenberger Altar, allen Schwierigkeiten des Ortes und der Beleuchtung zum Trotz in acht wohlgelungenen Photographien grossen Formats herausgebracht hat. Nirgends zeigt sich vielleicht der verwirrende Einfluss Grünewald's auf die geringeren Epigonen so deutlich als in diesem seltsamen Bilder-Cyklus; nirgends sieht man so deutlich, dass er auch in seiner Einwirkung auf die Nachzügler in Deutschland dieselbe Rolle spielte, wie Correggio in Italien, nur mit noch schlimmer verheerendem Effect.

Auch die vielen Sculpturen-Aufnahmen aus dieser Sammlung werden mit Freude begrüsst werden.

Gleiches Lob gebührt den Donaueschinger Photographien. Ausser dem Messkircher Meister mit seiner Umgebung (No. 69—71!), vielen unbestimmten rheinischen und schwäbischen Malern des XV. und XVI. Jahrhunderts, Holbein d. Ae., Lucas Kranach, Strigel, Schäufflein (mit dem von Ulr. Thieme richtig bestimmten, früher dem Beuckelaer zugeschriebenen verlornen Sohn) finden wir hier auch einige interessante Niederländer aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Wie die Auswahl im Ganzen, so ist auch die Ausführung durchaus geglückt. *F. R.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Eben gehen uns die ersten Lieferungen von Prof. **Hartmann Grisar's Geschichte Rom's und der Päpste im Mittelalter** zu, die im Herder'schen Verlage zu Freiburg zu erscheinen beginnt. Da der Verfasser für seine Darstellung die „besondere Berücksichtigung von Cultur und Kunst“ hervorhebt, so scheint es angezeigt, die Leser des Repertoriums schon im voraus auf das in Rede stehende Werk aufmerksam zu machen, selbstverständlich unter dem Vorbehalt, auf den Inhalt der einzelnen Bände, soweit er den Stoffkreis unserer Zeitschrift berührt, ausführlicher zurückzukommen, nachdem sie vollendet vorliegen werden. Denn in nicht weniger als sechs Bänden gedenkt der Verfasser das Thema, dessen Gestaltung er sich als vornehmstes Lebenswerk vorgesetzt, zu entwickeln. Der Gesichtspunkt, den er dabei unverrückt im Auge behalten will, soll — wie er im Vorwort zum ersten Bande ausführt, — der einer Culturgeschichte des Papstthums im Mittelalter auf dem Hintergrunde der Geschichte Rom's sein, so dass sich aus der Vereinigung der Stadtgeschichte und der des Papstthums ein möglichst einheitliches Gemälde der ewigen Stadt vom Ausgang der antiken Welt bis zum Beginn der Renaissance ergäbe. Dass dabei die kirchliche Vergangenheit nothwendig in den Vordergrund gerückt werden muss, folgt aus dem Wesen des Stoffes im Allgemeinen, ausserdem aber noch besonders aus dem der Epoche, der die Darstellung gewidmet sein soll, da ja ihr Schwerpunkt gerade in der Entwickelung nach jener Seite hin lag. Allein der Verfasser ist sich dessen von vornherein bewusst, dass ihm der wenn auch nicht kärglich bemessene Umfang des Werkes in der Auswahl des überreichen Stoffes immerhin eine Beschränkung auflegen werde, — gestaltet sich ja doch die Papstgeschichte des Mittelalters, wenn man sie in ihre Einzelheiten verfolgt, zur Kirchen- und Staatengeschichte jener Jahrhunderte im Allgemeinen. Doch sollen, nach der Versicherung Prof. Grisar's, unter dieser gebotenen Beschränkung am wenigsten die culturgeschichtlich wichtigen Partien (und darin sind ja auch die kunstgeschichtlichen inbegriffen) irgend welche Einbusse leiden. Und dass es ihm gelungen ist, diesem Vorsatz in der Behandlung des Stoffes für den ersten Band, der die Periode vom vierten bis zum siebenten Jahrhundert umfasst, treu zu bleiben, dafür giebt uns dessen italienische Redaction,

die auf Wunsch Leo's XIII. vor der deutschen zur Ausgabe gelangte, volles Zeugniss: sie zeigt durchgehends die Bevorzugung der Seiten, welche Cultur, Kunst und Wissenschaft betreffen. Die Illustrationen, die einen besondern Vorzug der deutschen vor der italienischen Ausgabe bilden, sollen so gewählt werden, dass sie als wahre geschichtliche Quellen zur Erläuterung des Textes und Veranschaulichung des Lebens jener Zeiten beitragen. Was davon in den bisher erschienenen Heften vorliegt, entspricht dieser Absicht nach jeder Richtung. Am Schluss jedes Bandes soll in einem eigeneu Abschnitt nähere Auskunft über Herkunft, Bedeutung, Inhalt aller historischen Illustrationen gegeben werden. Wir wünschen der bedeutenden Arbeit ungestörten Fortgang und werden, wie gesagt, seiner Zeit ausführlicher auf ihre einzelnen Bände zurückzukommen haben.

C. v. F.

Ein neues Werk Marco d'Agrate's, Schöpfers der berüchtigten Statue des geschundenen Bartholomeus im Dom zu Mailand (1562), der einzigen bisher bekannten Arbeit seines Meisters, ist neuerdings durch Diego Sant' Ambrogio auf Grund urkundlichen Zeugnisses nachgewiesen worden. (Un importante sarcofago in Milano dello scultore Marco d'Agrate del 1556 im Mailänder „Politecnico“, 1898 Heft 1.) Es ist dies das Marmorgrabmal des Senators Giov. del Conte in der Kapelle des h. Hippolyt zu S. Lorenzo in Mailand, das bisher auf Grund einer von Mongeri in seinem bekannten Führer durch die Denkmäler der genannten Stadt geäusserten Ansicht für ein Werk des Cristoforo Lombardo, eines der Schüler Agostino Busti's gehalten wurde, der seinen Meister bei der Ausführung der Grabmäler für Gaston de Foix und Lancino Curzio unterstützte, bald aber sich ganz der Architektur widmete und seit 1526, an Stello Andrea Fusina's, die Arbeiten am Dom leitete. (Von ihm rührt u. A. die Zeichnung zum Seitenportal des Domes her (1535), die in der Ambrosiana bewahrt wird.) — Schon der ganz michelangeleske Character im Aufbau und in den Stilformen des Grabmals del Conte mit der wie im Schlafe sich auf den Arm stützenden Gestalt des auf dem Sarkophag liegenden Todten, den beiden dorisch-toscanischen Säulen mit vorgekröpftem Gebälke zu Seiten des letzteren, und der durch Pilaster gleichen Stils gegliederten und durch einen Giebel mit geschwungenen Conturen gekrönten, durchaus architektonisch concipirten Rückwand hätte auf den über die Mitte des Cinquecento hinausliegenden Ursprung des Werkes hinweisen und also die obenerwähnte Attribution als unmöglich erscheinen lassen müssen, wenn das auf demselben verzeichnete Todesdatum del Conte's († 1522) das Urtheil nicht irregeführt hätte. Nun ergiebt aber der im Archiv der Misericordia aufgefundene Vertrag für die Ausführung des Grabmals, dass es zu gleichen Hälften auf Kosten der genannten Genossenschaft (deren thätiges Mitglied der Verstorbene war) und der Erben del Conte's erst 1556 dem Bildhauer Marco d'Agrate nach einer von dem damaligen Dombaumeister Vincenzo Seregni schon 1550

gelieferten Zeichnung gegen eine Entlohnung von 400 Scudi in Auftrag gegeben und von ihm in den nächsten drei Jahren auch thatsächlich ausgeführt wurde. Auf seine Rechnung sind dabei, als Arbeiten streng bildhauerischen Charakters, ausser der in ihrem Realismus ganz tüchtigen, schon erwähnten Statue des Todten noch ein Rundmedaillon der Madonna mit Kind an der Rückwand des Denkmals (das sich als freie Nachahmung desjenigen seines Meisters Busti am Grabmal Caracciolo erweist), zwei sitzende Genienputten mit gesenkten Fackeln am Fusse, sowie die in eine Posaune stossende Gestalt des Ruhmesengels auf der Spitze des Krönungsgiebels zu setzen. Von der künstlerischen Laufbahn d'Agrate's wissen wir, dass seine Thätigkeit von 1541 bis 1566 durch Arbeiten für die Fabriceria des Domes vorzugsweise ausgefüllt war, und dass er noch 1571 im Auftrage der Mönche von S. Francesco für den Dom eine heute verlorene Statue des h. Franciscus de Paula meisselte. Dagegen wird seine Autorschaft für das ihm durch Vasari (VI, 517) zugeschriebene Relief der Hochzeit zu Canaan (im Chor des Domes, gegenüber der nördlichen Sacristeithüre) durch keinerlei urkundliches Zeugniss in den Domannalen bestätigt.

C. v. F.

Ein interessantes Werk der lombardischen Holzschnitzerei des ausgehenden Quattrocento führt uns D. Sant' Ambrogio in dem Hochrelief des Presepio vor, das sich zur Seite des Oratoriums S. Giuseppe zu Trognano bei Melegnano über der Thür, die zu dem benachbarten Pfarrhof führt, befindet. (Il Presepio di Trognano nello stile artistico certosino del XV. secolo in der Lega lombarda, No. 35 v. J. 1898 sowie in Arte e Storia 1898 No. 5). Es hat die beträchtliche Breite von 1,7 m auf 1 m Höhe, ist durchweg vergoldet, mit discreten Ansätzen zur Polychromie an den Gewändern, und kennzeichnet sich in seinem Stile als ein nicht unbedeutendes Werk der ausgehenden Schule der Mantegazza, von der auch G. A. Omodeo in seinen Jugendarbeiten noch bestimmt war, und wie wir sie namentlich an den Sculpturen der Certosa von Pavia verfolgen können. Dorther stammt aller Wahrscheinlichkeit nach auch unser Hochrelief, das schon wegen der Seltenheit von Erzeugnissen ähnlicher Art und gleichen Materials zu so früher Epoche jenseits der Alpen besondere Beachtung verdiente, wenn ihm eine solche nicht durch die Vorzüge seiner Composition und der Trefflichkeit der technischen Ausführung gesichert wäre. Denn Trognano bildete, mit dem zunächst gelegenen Carpiano bis 1674 eine der ländlichen Besitzungen, die Giangaleazzo Visconti 1393 der von ihm gestifteten paveser Certosa überwies. Und wie nun ihre Mönche die Kirchen dieser ihrer Landgüter, sog. „Grangie", mit einem oder dem andern Werke der Kunst zu schmücken beflissen waren — wir erinnern zum Beweis dessen an die mannigfachen Schenkungen von solchen, die sie der Kirche von Carpiano machten, und wovon auch in diesen Blättern wiederholt die Rede war (Bd. XVII, 249 und XIX, 292) —; so mag auch

das Presepe von Trognano an seine jetzige Stelle gelangt sein. Betreffs seines Schöpfers weist Sant' Ambrogio auf die reiche Thätigkeit hin, zu der gegen Ende des XV. Jahrhunderts an der Certosa von Pavia die Meister der Holzschnitzerei und Intarsia berufen waren: 1498 vollendete Bart. de'Polli das noch vorhandene Gestühl im Hauptchor, und begann dasjenige des Chores der Laienbrüder, zu dem dann Pantaleone de Marchis Intarsientafeln und Statuetten der 12 Apostel, das Stück zu 36 Lire, arbeitete, das aber, seit es 1784 der damalige Gouverneur von Mailand, Graf Wilczek, käuflich erwarb, verschollen ist. Um aber in dieser Richtung eine Attribution zu wagen, wird es vorher noch einer genauern stilkritischen Untersuchung des so unvermuthet der Kunstgeschichte wiedergeschenkten bedeutenden Werkes bedürfen. *C. v. F.*

Ueber das **Clarissenkloster S. Chiara zu Neapel** und die Kunstwerke, die sich darin bis heute erhalten haben, berichtet E. Bertaux in einem Aufsatze der Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École française de Rome (t. XVIII, 1898 pp. 165—198, Santa Chiara de Naples, l'église et le monastère des religieuses). Er ist der einzige Fachmann, dem bisher auf päpstliche Erlaubniss hin der Eintritt in das Kloster gewährt wurde; musste sich doch selbst Schulz mit einem Blicke durch ein vergittertes Fenster in die Kirche begnügen. Die letztere, wie das Kloster eine Gründung der Königin Sancia, Gemahlin Robert's von Anjou, wurde 1310 begonnen, aber erst 1340 geweiht und ist ein Werk des Architekten Leonardo di Vito. Noch vor Beendigung des Baues beschloss die Königin, dem Nonnenkloster eine Kirche und ein Kloster des Franziskanerordens anzufügen, und so entstand das jetzige Doppelkloster Sa. Chiara und Corpus Domini; die Kirche der Mönche, das heutige S. Chiara, begonnen wahrscheinlich schon vor 1318 durch den Neapler Baumeister Gagliardo Primario, den Genossen Tino's da Camaino bei den baulichen Unternehmungen Königs Robert von Anjou, wurde zugleich zur Hofkirche erhoben und enthält noch heute die Grabdenkmäler der Mitglieder des angiovinischen Königshauses. Die Kirche des Clarissenklosters liegt in der Fortsetzung des Schiffes der Franziskanerkirche, ist dreischiffig mit erhöhtem Mittelschiff, das offenen Dachstuhl zeigt, und mit kreuzgewölbten Seitenschiffen von bloss zwei quadratischen Traveen. Im Detail der quadratischen Pfeiler mit vorgesetzten Halbsäulen sowie der Kreuzrippen und Arcadenbögen, die die Seitenschiffe vom Mittelschiff trennen, folgt sie dem Vorbilde des Domes und andrer neapolitanischer Kirchen gothischen Stils (S. Domenico und S. Pietro a Majella). Die Pfeilercapitelle sind denen im Chor von S. Maria Donna Regina gleich. S. Chiara gehört also zu jenen Bauwerken, welche die von Carl I. von Anjou nach Neapel verpflanzten Vorbilder der französischen Gothik mit wenig Verständniss für ihre Eigenthümlichkeit nachahmen. Als einziges malerisches Denkmal von künstlerischem

Werth hat sich in der Nonnenkirche neben drei Gemälden localer Meister des XVI. Jahrhunderts und der Ausmalung ihrer Wände mit aufdringlichen Wandgemälden in Oel aus dem folgenden, nur das Tafelbild eines segnenden Erlösers auf Goldgrund erhalten, ein ausgezeichnetes Werk der sienesischen Schule des Trecento. Die Laubengänge im Garten des Klosterkreuzganges zeigen — wohl das einzige Beispiel dieser Art — Pfeiler, die durchaus mit Majolicaplatten der Castellischule bekleidet sind, welche auf gelbem Grunde grüne Weinlaubguirlanden darstellen. Bänke aus ähnlichem Material verbinden die Pfeiler. Auf einer der landschaftlichen Darstellungen, die ihre Rücklehnen zieren, liest man das Datum 1740. Um jede der beiden Fontainen des Klostergartens sind vier Statuen von auf Löwen stehenden allegorischen Tugenden aufgestellt; Bertaux beweist, dass sie den Grabmälern der beiden jung verstorbenen Töchter Carl's von Calabrien in S. Chiara angehört haben und Arbeiten der Schule wo nicht des Meissels Tino's da Camaino seien. Zwei Apostelstatuetten im Sprechzimmer der Abtissin schreibt er dagegen den Florentinern Giov. und Pace Bertini, Schülern Andrea's Pisano und Schöpfern des Grabmals Königs Robert zu. Ihrer Schule endlich gehört auch die von ihm in einem andern Raume des Klosters aufgefundene Reliefplatte mit Scenen des Martyriums der h. Euphemia an. Sie war ursprünglich neben drei andern noch an ursprünglicher Stelle befindlichen Tafeln an der Balustrade der Kanzel in S. Chiara angebracht, als dieselbe noch frei und nicht wie jetzt an die Kirchenwand gelehnt dastand. *C. v. F.*

Berichtigung.

Band XXI.

Seite 460 Zeile 3 von oben ist Konrad (Wimpina), nicht etwa Jakob W., der Humanist, gemeint.

Seite 460 Zeile 4 von oben lies: Gedichte statt Gedichten.

Seite 460 Zeile 7 von unten lies: verschnitten statt zerschnitten.

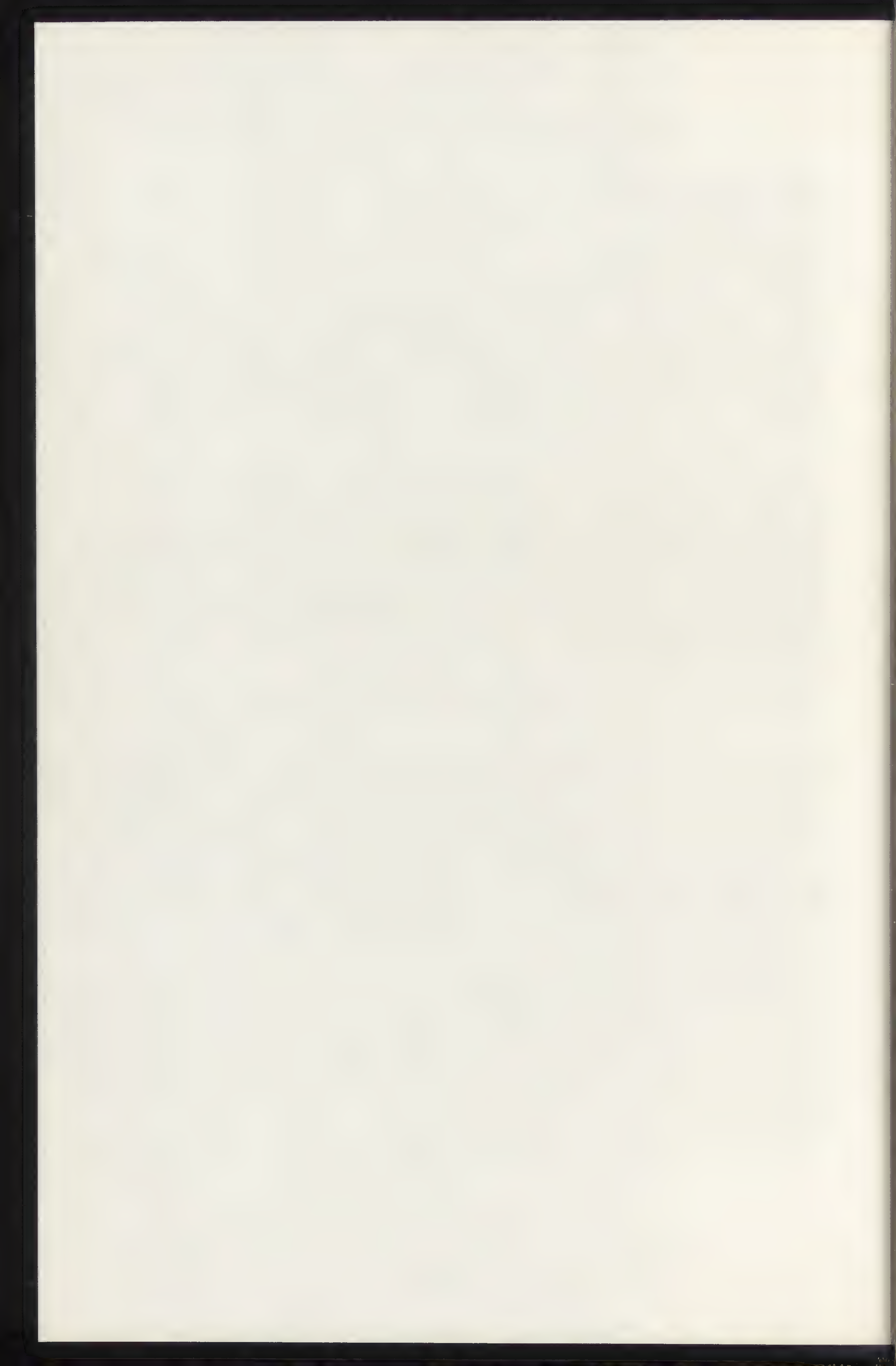
Seite 462 Zeile 4 von unten lies: Die Kopie statt es.

Seite 463 Zeile 8 von oben lies: Maurisius.

Seite 463 Zeile 12 von oben lies: Nosseni (nur so schreibt er sich selbst).

Th. Distel.

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.



Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei.

Von **Pietro Paoletti** und **Gustav Ludwig.**

In den letzten Jahrzehnten ist die italienische Malerei besonders fleissig mit Hilfe der stilkritischen Methode studirt worden; viele haben es in der Feinheit der Beobachtung so weit gebracht, dass sie nicht nur die Hände der verschiedenen Meister, sondern auch die der Copisten, ja sogar die der Bilderrestauratoren erkennen können. Leider haben die Resultate dieser Forschungsweise das Schicksal, dass sie in vielen Fällen nur bei solchen Personen Geltung gewinnen, die mit einer dem betreffenden Forscher analogen Nervenconstitution begabt sind.

Obgleich sich nun die Resultate der archivalischen Forschung mit Recht einer mehr allgemeinen Anerkennung erfreuen, besonders, wenn diese auf öffentliche Documente gestützt und Hand in Hand mit Bilderstudium betrieben wird, so scheint doch im allgemeinen der Eifer für solche Studien nicht in dem Verhältniss zu dem enormen der Forschung noch zugänglichen Material zu stehen. Wo aber der Eifer vorhanden, da scheinen, besonders bei der jüngeren Generation, noch viele Irrthümer über die Grenzen des archivalischen Forschens, das innere Getriebe eines Archivs und die Aufsuchung und Benutzung der hauptsächlichsten für die Kunsthistorie fruchtbaren Quellgebiete obzuwalten.

Es besteht auch immer noch das Vorurtheil, dass das Arbeiten in Archiven sehr mühsam und langweilig wäre; gerade das Gegentheil ist der Fall, sogar höchst spannend kann die Verfolgung eine Fährte werden. — Auch gewähren die Documente, wirkliche „Documents humains“ im Sinne Zola’s, die unterhaltendsten Einblicke in die menschliche Natur, beim Studium der Criminal- und Inquisitions-Acten fehlt auch erschütternde Tragik nicht.

Sicherlich sehr zeitraubend ist das Suchen, werden aber positive Resultate erzielt, so winkt auch ein goldener Lohn. Auch wenn bei einer bestimmten Untersuchung blos negative Resultate erreicht werden, so bereichert sich immerhin die Gewandtheit und Findigkeit des Forschers, man kommt dabei häufig auf nützliche Fährten, die dann bei späterem Gebrauch ergiebig werden können.

Es soll daher in Folgendem als Einleitung zu einem Bericht über neuere Resultate der Forschung an dem Beispiel des zweitgrössten Archivs, dem Staatsarchiv bei den Frari in Venedig, kurz skizzirt werden, welche Methoden man bei der Forschung practischerweise anwendet, welches die hauptsächlichsten und ergiebigsten Quellgebiete sind und wie die im weiteren Verlauf dargelegten Resultate gewonnen wurden.

Schriftliche Ansuchen um Aufschluss an Archivdirectionen von auswärts sollten ganz vermieden werden, da der Natur der Sache nach doch nur eine für die betreffende Frage lebhaft interessirte Person ein erspriessliches Resultat erzielen kann. Im Nothfall ist es besser, eine vertrauenswürdige, erfahrene Person gegen Honorar zu beauftragen, es muss aber dann die Fragestellung sehr präcis gefasst werden. Ansuchen um unveröffentlichte Notizen haben auch wenig Aussicht auf Erfolg, sehr nützlich und erspriesslich ist jedoch der Austausch von gewonnenen Resultaten und Misserfolgen.

Nehmen wir also an, dass der Studirende sich die Mühe giebt, persönlich zu erscheinen, so empfiehlt es sich, dass er sich zuerst Auskunft verschafft über die Gliederung der Hierarchie des Archivs. Das venezianische und wohl alle ähnlich situirten Archive haben natürlicherweise zwei Hauptabtheilungen, und demgemäss zwei Unterchefs, einen für den modernen, einen für den alten historischen Theil, welcher also alle Jahrhunderte vor dem 12. Mai 1797, dem Sturz der Republik, umfasst. Ein Theil der Beamten ist mehr bewandert in der historischen, ein anderer Theil in der modernen Abtheilung.

Der moderne Theil gewährt reichen Aufschluss über die Provenienzen vieler Bilder in den europäischen Galerien und Privatsammlungen, soweit diese von dem öffentlichen Gemäldeschatz der Republik herrühren; sehr vernachlässigt sind die Aufzeichnungen der democratischen Periode unmittelbar nach dem Sturz der alten Republik und die unter der französischen Herrschaft. Mit der Uebernahme der Regierung durch den österreichischen Staat tritt grosse Ordnung in den Acten ein.

Der alte historische Theil ist natürlich der wichtigere und interessantere. Die Methode der Anordnung des geradezu erdrückend grossen Actenmaterials studirt man zunächst aus den gedruckten Bänden: Statistica degli Archivii della Regione Veneta, 3 Vol. Der erste Band: Classification aller Provincialarchive, Topographie und Chronologie. Der zweite Band ist der wichtigste, er enthält die Statistik des Staatsarchivs der Frari; es sind darin auch alle anderen Orte, an denen sich historische Acten befinden, mit berücksichtigt: Marciana, Museo Correr, Istituto Querini-Stampaglia, Seminario Archivescovile, S. Rocco, S. Giorgio und Trifone und Privat-Familienarchive. Dann noch dic Uebersicht der wichtigen Parochial-Archive. Kirchenbücher mit Taufe- und Todes-Angaben kommen erst nach dem Concil von Trient in Gebrauch. Wichtig sind auch die Bücher der „Fabbricerie“ der Kirchen für Künstler-Contracte und Rechnungen.

Eine Unterabtheilung dieses Theils des zweiten Bandes bildet das

Notariats-Archiv, wegen seiner Wichtigkeit und seines Umfangs ist demselben ein eigener Band gewidmet: Statistica degli Atti custoditi nella Sezione Notarile.

Hat man nun die Rubrik gefunden, in der man Nachforschungen anstellen will, so entsteht die wichtige Frage, hat diese Abtheilung auch einen Index? Jahr aus Jahr ein arbeiten die Beamten an der Herstellung dieser „Indici", und werden in Jahrzehnten noch nicht fertig sein, grosse wichtige Gruppen entbehren derselben noch gänzlich. Diese Thatsache ist vielen Fragestellern ganz unbekannt und unverständlich. Es ist daher für den Kenner nicht überraschend, sich plötzlich vor einem ganzen Regal von ungeordneten Acten zu befinden, die z. B. eine Periode vom Jahre 1100—1800 umfassen. Ein Einzelner kann dann solche Gebiete nicht mehr bewältigen. Die vorhandenen Indici sind in dem wichtigen Manuscriptband „Indice degli Indici" aufgezeichnet. Mit Hilfe der Special-Indici kommt man dann auf die Einzel-Archive z. B. eines Klosters oder Magistrates; jetzt entsteht nun wieder die Frage ist dieses Archiv im Detail geordnet? Mit Ausnahmen blos sind diese Einzel-Archive gründlich geordnet, am häufigsten blos nach Zeitperioden und den Hauptbüchern, Cassa, Processe etc. bei diesen einzelnen mangeln nun Details.

So muss man z. B., wenn man Studien über die Abstammung eines Künstlers und über Contracte von Gemälden auf dem Inselgebiet der Lagunen, Murano oder Torcello, Burano oder des Lido machen will, 15 bis 20 dicke Quartbände, die Protocolle des Podesta, Seite für Seite überfliegen. Man findet da Notariatsacte, Zeugenvorladungen, Verhöre, Criminalacten vereinigt, aus denen man sich die Namen der Künstler und deren vermuthlichen Verwandten notirt, bis es schliesslich gelingt, mit Hilfe der etwa eingestreut gefundenen Processe und Erbschaftsangelegenheiten dieselben in einen Stammbaum zusammenzufassen und die Abstammung des Künstlers von einer gewissen Localität unzweifelhaft zu machen. Es fallen bei so umfangreichen Recherchen natürlich auch vielerlei ungesuchte Nebenresultate ab. Leider fehlen die alten Notariatsacten, welche viel leichter zu bearbeiten sind, in diesen Inselgebiet vollständig; die vorhandenen beginnen erst im XVII. Jahrhundert.

Am wenigsten Schwierigkeit bietet das Notariatsarchiv „Sezione Notarile", es liefert die wichtigsten biographischen und genealogischen Daten über die Künstler; wie gesagt ist die Classification desselben in einem dicken gedruckten Band auf das genaueste erläutert. Die zwei Hauptclassen der Documente sind Testamenti und Atti (d. h. procure. contratti e quitanze). Diese Documente finden sich aber bei zwei Behörden vor, dem eigentlichen Notariatsarchiv und der Cancelleria inferiore.

Die Testamente der Sezione notarile sind ersichtlich aus grossen Registern, die im vorigen Jahrhunderte angefertigt wurden. Diese Register umfassen drei Classen von Testamenti: nuncupativi, cedulae, et extra-tempus, eine Classification, die nur legalen Sinn hat, zum Studium jedoch ganz gleichgiltig ist. Frauen und Männer haben getrennte Register.

Die Namen der Erblasser sind nach Vornamen alphabetisch geordnet, innerhalb der einzelnen Anfangsbuchstaben sind dann wieder die Zunamen alphabetisch geordnet, oder in Ermangelung derselben, der Ursprungsort, z. B. da Milan, da Brescia oder das Gewerbe, z. B. Sutor, Pictor, Intagliador etc. oder der Vatersname.

Beim Gebrauche durchläuft man nun die Register und notirt sich den Namen des Notars, der das zu studirende Testament angefertigt hat; in einem weiteren, schriftlichen Index findet man dann die Busta oder Filza, das Bündel des Notars. Diese Bündel enthalten Register oder Protocolle d. h., offizielle Copien der Testamente auf Pergament, und die Originale auf Papier, „Cedulae." Jeder Notar hat ein eigenes Büchelchen, das Alfabeto, in dem seine Erblasser alphabetisch, Frauen und Männer durcheinander nach Vornamen geordnet sind. Bei diesen Alphabeten ist es sehr wichtig, genau noch einmal alle Namen durchzusehen, da sich neue Bezeichnungen vorfinden, die viele neue Anhaltspunkte geben. So findet man also endlich das Testament, manchmal ist jedoch das Suchen resultatlos, da das Original den Verwandten zurückgegeben wurde, was dann natürlich sehr ärgerlich ist.

Für die Veröffentlichung ist ein Testament, da es so viel Unwesentliches und Uninteressantes enthält, oft nicht geeignet; es ist aber doch rathsam, eine Copie davon anzufertigen und aufzubewahren. Hat man dann eine grössere Sammlung solcher Copien vereinigt, so ergeben sich oft überraschende Zusammenhänge. Aus dem Pfarrsprengel, den Beneficiaten und sonstigem Inhalt findet man dann, dass man von demselben Künstler oder seiner Frau mehrere Testamente besitzt, die zu verschiedener Zeit unter verschiedenen Namen, einmal dem Zunamen, einmal dem Herkunftsort, ein anderesmal mit einem Schreibfehler versehen, dieselbe Person anführen, was dann die Uebersicht der grossen Masse von vorkommenden Namen sehr erleichtert. Besonders reich ist ja gerade die venezianische Kunst an Malerfamilien, man kann dann mit Hilfe dieser geordneten Testamente ganze Stammbäume von Künstlerfamilien zusammen stellen.

Die Cancelleria inferiore, unendlich wichtig, da sie besonders die allerältesten Perioden umfasst, hat keine so geordnete Register, sondern nur einen Zettelkatalog für die Testamente. Man muss dann die Methode anwenden, dass man alle Acten eines bestimmten Notars durchblättert.

Diese Methode muss man auch anwenden in der Sezione notarile, wenn das Alfabeto sich verloren oder verirrt hat. Es ist dies überhaupt ohne Zweifel die beste Methode, da man so, nicht nur den Namen des erblassenden Künstlers, sondern auch die der beneficirten Verwandten und das wichtigste, die Autographen der Künstler, als Zeugenunterschrift vorfindet. Auch die Contracte werden am Besten nach dieser Methode durchstudirt. Es finden sich dann wichtige Contracte zur Anfertigung von Kunstwerken, Notizen über Familienverhältnisse, finanzielle Nothstände und dergl. vor. So z. B. konnte Cecchetti mit Hilfe dieser Acten nachweisen, zu

welcher Zeit Jacobo Negretti von Serinalta seinen Namen noch so schrieb, und wann er den Namen Palma annahm, unter dem er nun ausschliesslich bekannt ist.

Ein grosses Hinderniss der Forschung entsteht durch die geschlossenen Testamente, diese dürfen eigentlich nur in Anwesenheit einer Gerichtsperson geöffnet werden. Der Abtheilungschef gestattet aber ausnahmsweise, Testamente aus der Zeit vor dem XVII. Jahrhundert ohne Weiteres zu eröffnen. Es sollen sich, in grossen Kisten verpackt, noch etwa 10 000 solcher Testamente aus den wichtigsten Perioden vorfinden, ein Theil derselben besteht vermuthlich blos aus Duplicaten, wer kann aber wissen, was sich alles darunter befindet. Welch' eine schöne Aufgabe für ein kunsthistorisches Institut oder ein Seminar würde es sein, diesen Schatz zu heben und diese Testamente zu durchforschen, deren Classification in nächster Zeit in Angriff genommen werden soll.

Die Acten des Notariatsarchivs ergeben das Datum des Todes approximativ, Genealogisches und Verwandtschaftsverhältnisse. Besonders wichtig sind die Testamente der Malerfrauen schon aus dem Grunde, da die weibliche Natur mittheilsamer und die Notare im XV. und XVI. Jahrhundert meist geistliche Herren waren, denen sie also voll Vertrauen ihre geheimsten Wünsche kundgeben konnten. Als Zeugen der Malerfrauen finden sich häufig Namen von befreundeten Malern, die dann entweder in einem Schulverhältniss mit dem Meister stehen, oder bei genauerer Nachforschung sich als Verwandte herausstellen. Auch die Garzoni di Bottega werden häufig als Zeugen herbei gezogen.

Verwandt mit den Acten des Notariatsarchivs sind die der Procuratie di Supra, Citra et Ultra. Die Procuratoren waren die Testamentsvollstrecker der grossen Patrizier-Familien und erliessen ihre Berichte über die Erbschafts-Angelegenheiten in den sogenannten Commissarien, enorm umfangreichen Documenten, die ein genaues Studium erfordern, um daraus die wichtigsten und detaillirtesten Angaben über Vermächtnisse von Kunstwerken für Kirchen, Schulen und Privatzwecke zu extrahiren.

Eine zweite Classe wichtiger Aufschlüsse, im Glücksfall, lauter grössere Holographen, liefert die Steuereinschätzungscommission „Decime di Rialto“; sie beginnen erst 1514. Die Benutzung der Indici und der mysteriösen Bücher „Fia“ genannt ist so schwierig, dass bloss einzelne Beamte, die darin bewandert sind, die Recherchen mit den Studirenden in der betreffenden Abtheilung selbst vornehmen können. Im Glücksfalle gelangt man dann zu der sogenannten „Condizion“, in der dann der Künstler gewöhnlich echt menschlich seinen Grundbesitz in den Augen der Commission höchst werthlos und unbedeutend darzustellen versucht, meist holograph.

Ein drittes hochinteressantes Feld sind die Criminalregister, „Raspe“ genannt, die auf sehr alte Perioden zurückgehen. Man kann dann die Maler und diejenigen Angehörigen derselben zusammenstellen, die mit der Criminaljustiz in Conflict kamen; oft ergeben sich wichtige genealogische

Aufschlüsse, kulturhistorisch ist natürlich Alles von höchstem Interesse. Einen erfreulichen Gegensatz zu den „Raspe“ bilden die „Grazie“, Bücher, in denen die Gunstbezeugungen und Gnadenbeweise, die hervorragenden Bürgern, Gelehrten und Künstlern oder deren Familien gewährt wurden, aufgezeichnet sind.

Eine weitere, sehr wichtige Fundgrube für Angaben über einzelne Kunstwerke sind die Manimorte, Kirchen und Klöster. Die Acten der Kirchen befinden sich oft noch an Ort und Stelle und bedürfen noch genauerer Durchforschung. Die der aufgehobenen Kirchen sind theils an die, die Seelen übernehmenden Nachbarkirchen abgegeben oder im Staatsarchiv aufbewahrt; sie enthalten meist nicht viel. Anders dagegen ist es mit den Kirchen, die mit grossen Klöstern verbunden waren. Da sind dann als Uebersicht di Catastici und Chroniken von Klosterbrüdern geschrieben. Cassenbücher der Fabbriceria, Processe und Testamente, auch mehr moderne Documente enthalten oft Copien von jetzt verlorenen Actenstücken aus den ältesten Perioden. Einige Indici sind sehr gut im Stand, von unendlich Vielem fehlt aber noch Alles, z. B. das Archiv der herrlichen Abtei von S. Zeno in Verona, das Acten von 883 bis zum XVIII. Jahrhundert umfasst, steht noch ganz unberührt da; sehr verführerisch sind die Schachteln voll von Pergamentrollen, wer wird diese Schätze einmal heben?

Die Acten des Consiglio dei X und des Magistrato del Sal, der Behörde für Instandhaltung und Restaurirung der Staatsbauten sind sehr reichhaltig und trotzdem, dass Lorenzi sein grosses Werk über die Geschichte des Palazzo Ducale daraus schöpfte, bieten sie immer noch für Generationen von Studirenden Material. Der Magistrato dell'Examinador birgt grosse Schätze an Inventaren von Gemälde-Galerien des XVII. Jahrhunderts, die noch garnicht benutzt sind, die Sammlung Compilazione delle Leggi sehr viel Material über Professionelles: die Scuola dei pittori, das Liberale Collegio dei Pittori, die Behörde, die über die Erhaltung der Staatsgemälde zu wachen hatte.

Die Inquisitori die Stato bringen geheime Berichte über Diebstähle und sonstige Zustände in Staatsbauten oder Anstalten. Sehr wichtig ist die grosse Inventarisirung aller Kunstwerke des Veneto in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Am prächtigsten spiegelt sich aber das Kunstleben in den Scuole wieder, nicht nur, dass sich viele unsterbliche Kunstwerke in ihren Entstehen verfolgen lassen, auch unter den Mitgliedern dieser vielen Scuole sind die Künstler reichlich vertreten und findet sich das nützlichste Material über Todesjahr, Reisen, Wohnort und sonstige persönliche Verhältnisse angegeben.

Die Scuole zerfallen in die grossen mit reichhaltigen Archiven, den „Mariegole“ (Protocolle, Statuten), Inventarien, Alfabeti dei Confratelli Catastici, Notatorii (den wichtigsten Büchern), Processe, Testamente etc. Auch die kleinen Scuole sind sehr wichtig. Ein Index belehrt über das

Vorhandene; die Mariegole oft mit schönen alten Miniaturen geziert, sind zerstreut, wenige im Archiv, viele im Museo Correr, einige auch im Privatbesitz. Das Archiv besitzt aber eine von dem Provveditor di Comun angefertigte grosse Copiensammlung aller zugänglichen Mariegole aus dem vorigen Jahrhundert.

Die reichhaltige Sammlung Emanuel Cicogna's, die im Museo Correr aufbewahrt wird, bietet in dessen Original-Manuscripten und in seiner grossen Sammlung von Chroniken und Inventaren noch einen wichtigen Schatz, der die officiellen Ducumente des Staatsarchivs ergänzt und manche schwer empfundene Lücke ausfüllt.

Trotzdem dass viele nun schon fast ein Jahrhundert lang in dem Staatsarchiv nach kunsthistorischen Notizen geforscht haben, darf niemand verzagen, der sich ernstlich ans Werk macht, ein jeder wird etwas Neues und Nützliches finden. Oft ist der Nutzen der Resultate nicht sofort einleuchtend, mit dem Fortschritt der Wissenschaft, den fachmännisch vorgenommenen Restaurirungsarbeiten und Reinigungen von Gemälden kommen immer wieder neue Künstlernamen zum Vorschein, die dann in den bisher unbeachtet gebliebenen archivalischen Forschungen ihre Erläuterung finden. Einen grossen Eindruck wird auf den Studirenden immer die gewaltige Anzahl von Künstlern machen, die in dem XV. und XVI. Jahrhundert in Venedig gearbeitet haben; man gewinnt den Eindruck, dass viele, jetzt uns ganz ungeläufige Namen doch erfolgreichen und zu grossem Ansehn und Wohlstand gelangten Künstlern angehört haben müssen.

Bedenkt man zunächst, dass erstens nur ein sehr kleiner Theil des wirklich Geschehenen überhaupt Spuren in den öffentlichen Documenten Venedig's hinterliess, zweitens, dass die etwa einst vorhanden gewesenen Documente durch Brände, durch Feuchtigkeit und Fäulniss, Zerstörungssucht und schmähliche Vernachlässigung, häufiges Umherräumen von einem Local in das andere, sicherlich enorme Verluste erlitten haben, so ist es in der That erstaunlich, wieviele Notizen sich doch noch aus diesen wenigen Resten extrahiren lassen, und wie gewaltig erst die wirkliche künstlerische Production gewesen sein muss. Man wundert sich dann über die Naivetät der herkömmlichen Bildertäufer, die mit einigen Namen hantiren und gleichsam wie ein Strassengaukler, der seine vier Bälle einmal im Kreis umher, einmal übers Kreuz wirft, so die Geschichte der venezianischen Kunst aufzuklären glauben, indem sie einmal die Namen Bissolo und Basaiti, das andere Mal Catena und Cariani auftauchen lassen.

Ueber die Bamberger Domsculpturen.[1]

Von **Wilhelm Vöge.**

1. Das ältere Atelier, sein Zusammenhang mit Byzanz und die Beziehungen zu Frankreich.

Es ist zuerst von Dehio ausgesprochen,[2] dass die berühmtesten unter den Statuen des Bamberger Domes, die Gruppe der Heimsuchung und das Kaiserpaar Nachschöpfungen französischer Originale sind, die noch heute am Portal der Reimser Kathedrale stehen. Es musste lockend sein, dem weiter nachzuforschen, zumal auch die Bamberger Westthürme auf Beziehungen zu Frankreich hinwiesen. Weese hat diese Arbeit unternommen und seine Ergebnisse in einer Monographie über „die Bamberger Domsculpturen“ zusammengefasst.[3]

Seine Arbeit verdient alle Anerkennung. Er beschränkt sich nicht auf die Sculpturen, sondern giebt auch die Baugeschichte, die er durch sorgfältige Kritik der Quellen aufhellt.[4] Auch zur *Deutung* der Bildwerke

---

[1]) Die hier abgedruckten Bemerkungen sind bereits im Winter 1897/98 niedergeschrieben worden; äussere Gründe haben mich leider gehindert, die Studie druckfertig zu machen.

[2]) Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlgn. 1890, S. 194.

[3]) Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts von Artur Weese, Strassburg i. E. (Heitz und Mündel) 1897. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 10.) Einzelne der durchweg wohlgelungenen Abbildungen sind dem vor Kurzem erschienenen Tafelwerk: Der Dom zu Bamberg. Photographisch aufgenommen von Otto Auflegen. München, L. Werner 1897. 60 Bl. Lichtdruck, Fol., entnommen. Weese hat zu diesem Werk eine Einleitung geschrieben. Photographieen der Bamberger Sachen sind durch die Buchner'sche Buchhandlung in Bamberg zu beziehen.

[4]) Weese bringt eine bisher nicht beachtete Notiz von einem vernichtenden Brande des Jahres 1185 bei (Abdr. M. G. SS. XVII, 636). Die Wiederherstellung kam einem Neubau gleich. Es erscheint danach unmöglich, die ältesten Sculpturen (a. Georgenchor) über das Jahr 1185 zurückzudatieren. — Der in einer Urkunde Egbert's von 1229 (Weese S. 141, Anm. 41) genannte Wortwinus magister operis ist doch wohl der leitende Baumeister. — Weese weist der durch die Weihe von 1237 abgeschlossenen Bauepoche auch den Westchor und die auf das Vorbild von Laon zurückgehenden Thürme zu.

wird einzelnes beigebracht: der Kahlschädel am Ostchor z. B. wird mit Hilfe der Dirigierrolle von Rouen als Jonas erkannt.[5])

Im Mittelpunkte steht die Frage nach den französischen Einflüssen. Die Untersuchung gewinnt dadurch ein über die Bannmeile localer Forschung hinausgehendes allgemeineres Interesse. Dehio's Hypothese wird durch eine Reihe neuer Beobachtungen ergänzt und bestätigt. Die Gruppe der Visitatio bleibt das eigentlich Schlagende; aber die Nachlese ist nicht ohne Interesse. Durch den Nachweis verwandtschaftlicher Beziehungen zwischen den Bamberger Bischöfen aus dem Hause der Meranier und den französischen Adels- und Fürstengeschlechtern wird dem kunstgeschichtlichen Ergebniss eine stärkere Resonanz, ein breiteres Widerlager gegeben.

In dem Verfolgen der Zusammenhänge mit Frankreich liegt zugleich die Stärke wie Schwäche der Weese'schen Arbeit. Das Interesse ist zu ausschliesslich auf diesen Punkt gerichtet.[6]) Dinge, die mit der französischen These in keinem Zusammenhange stehen, werden meist nur flüchtig skizziert und über dem Fernliegenden ist oft das Nahe- und Nächstliegende nicht gesagt und nicht gesehen worden. Eine starke Dosis von localem Patriotismus ist zwar bei derartigen Arbeiten nicht selten ein Hinderniss, aber bei Weese ist sichtlich der Mangel daran zum Feind des Vollkommenen geworden. Es fehlt an ruhe- und liebevoller Versenkung in die Bamberger Kunst um ihrer selbst willen. Der eminent deutsche Charakter der Bamberger Werke von allem Anfang an ist nicht klar genug betont, und das Vorhandensein einer Bamberger „Schule" curioser Weise geleugnet worden.

Dehio's Fund betraf nur die jüngere Gruppe der Bamberger Sculpturen. Nach Weese's Ansicht ist schon die ältere, deren Hauptwerk die Apostel- und Prophetenreliefs des Georgenchores bilden, von Frankreich aus angeregt, er fasst sie geradezu als einen auf deutsches Erdreich verschlagenen Absenker der älteren französischen Provinzialschulen des XII. Jahrhunderts.[7])

Weese hat seine Ansicht nicht durch den directen Nachweis eines schlagend verwandten französischen Werkes gestützt; er kommt zu ihr mehr auf Umwegen, durch in die Breite gehende Betrachtung ganzer Gruppen und Strömungen. Er vergleicht die Bamberger Sachen mit den Werken der übrigen plastischen Schulen auf deutschem Boden und findet sie ausser aller Beziehung mit ihnen. Jene erscheinen ihm wie die Enclave eines fremden Reiches, so schroff ist ihr Gegensatz z. B. gegenüber

---

[5]) Hübsch ist hier der Hinweis auf Donatello's Zuccone, der nach Weese ebenfalls auf Jonas zu deuten wäre.

[6]) Auch in der Auswahl der Abbildungen tritt der französische Einfluss etwas stark hervor; von den Reliefs der Bamberger Portale werden dagegen überhaupt keine Proben gegeben!

[7]) Zu vergleichen auch Schmarsow's Ausführungen im Repertorium f. KW. 1898, 425.

den sächsischen Werken in Hildesheim und Halberstadt, so unwahrscheinlich ein Zusammenhang mit den rohen Sculpturen in Regensburg. Ueber die Werke der Kleinkunst, besonders Elfenbeine, die von älteren Forschern mit den Bamberger Reliefs in Zusammenhang gebracht waren, geht Weese fast spottend hinweg.[8])

Bietet sich ihm von diesen Seiten her nirgends die Möglichkeit einer Erklärung, so lenkte sich der Blick von selbst nach aussen. Und hier trifft man nun in der Languedoc und der Bourgogne in der That auf analoge Strömungen, indem nicht nur ähnliche Themata, nämlich paarweis gegeneinander gestellte Apostelfiguren auftauchen, sondern auch gewisse charakteristische Accente des Bamberger Stils bemerkbar sind. Vor Allem zeigt sich die gleiche Tendenz zu dramatischer Auffassung des Sujets, zu Bewegtheit der Gewandbehandlung, wie gewisse Anklänge in der Stilisirung des Haars, der Falten, in der Bildung der Schädel u. s. w.

Auf diese Analogieen aufmerksam gemacht zu haben, ist in hohem Grade verdienstvoll; es ist unbestreitbar, dass wir hier Gruppen haben, die irgendwie mit einander in Verbindung sind, wäre es auch nur, dass sie auf gemeinsame ältere Quellen zurückgehen. Dass ein directer französischer Einfluss vorliegt, wie Weese annimmt, hat viel Verlockendes, doch möchte ich meinen, dass die Bourgogne hier überhaupt nicht mit in Frage kommen kann; die Verwandtschaft mit den burgundischen Arbeiten ist eine viel zu allgemeine. Andererseits beweisen die Beziehungen des Bamberger

---

[8]) In Betracht kommen hier die Apostelreliefs an dem Bamberger Kasten, dessen Fragmente jetzt in München und Berlin bewahrt werden. Weese setzt sie irrthümlicher Weise mit H. Graf in's XII. Jahrh., während es sich ohne Frage um eine Arbeit des späteren X. Jahrh. handelt. Wir haben gleichzeitige Handschriftengemälde, z. B. im Prümer Antiphonar, die jeden Zweifel der ottonischen Provenienz ausschliessen. Die Berliner Tafel mit Aposteln, die der Berliner Katalog als den Bamberger Sculpturen verwandt bezeichnet hatte, wird von Weese überhaupt nicht erwähnt (Bode-Tschudi, Beschr. der Bildwerke der christlichen Epoche, Taf. LVII, No. 477). Diese Tafel möchte ich deshalb Weese's Aufmerksamkeit empfehlen, weil sie in allerhand Details an die Toulousaner Werke erinnert, die Weese zum Vergleich mit Bamberg heranzieht und sich fast wie die Copie eines südfranzösischen Originals ausnimmt. Zu beachten die Zeichnung von Mund und Nase bei den in Vorderansicht gegebenen Köpfen des Petrus und Paulus, auch die eigenthümliche Frisur des letzteren, die bei den Toulousaner Aposteln wiederkehrt. Die Tafel stammt aus Anspach! — Ferner mache ich aufmerksam auf eine Serie von kleinen Elfenbeintafeln mit biblischen Scenen auf dem Deckel der Handschrift Cim. 179 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Die Handschrift ist, wie Dr. Schwartzenski mir mittheilt, in Regensburg entstanden, die Elfenbeinreliefs können dagegen mit Sicherheit der Toulousaner Schule zugewiesen werden; die auffallendste Verwandtschaft mit den Werken der südfranzösischen Monumentalplastik lässt hieran keinen Zweifel. Es fragt sich nur, ob die Tafeln dem Codex schon ursprünglich zugehörten. Immerhin erscheint es danach möglich, an eine Vermittelung der von Weese angenommenen südfranzösischen Einflüsse durch die Kleinkunst zu denken.

Bischofs Egbert und seines Hauses zur Bourgogne und Champagne wenig für einen Einfluss der südfranzösischen Schulen. Auch stellt sich das scheinbar Zwingende von Weese's Beweisführung als eine Täuschung dar. Denn es ist eine irrige Vorstellung, zu meinen, dass mittelalterliche Steinsculpturen nothwendiger Weise auf plastische Vorbilder der gleichen Art zurückweisen müssten. *Die innige Verbindung, ja Vermischung der verschiedenen Gattungen darstellender Kunst, insonderheit der Sculptur und Malerei ist für das Mittelalter ebenso charakteristisch wie für die Renaissance und den Barock, überhaupt eins der ersten Charakteristica neuerer Kunst im Gegensatz zur griechischen Antike.* Die Steinsculptur, die *als Gattung* im XII. und XIII. Jahrhundert einen ausserordentlichen Aufschwung nahm — unter dem Einfluss der Baukunst, auch das Vorbild der antiken Plastik hat mitgewirkt — war ganz ausser Stande, ihren Bedarf aus eigenen Mitteln zu decken; sie machte im grossen Stile Anlehen bei der Wandmalerei, der Metallplastik und selbst der Kleinkunst. So wurzeln m. E. in der älteren Wandmalerei gerade jene romanischen Sculpturenschulen Frankreich's, die Weese zum Vergleich mit Bamberg herangezogen hat. Die Bamberger Sachen ihrerseits scheinen auf einen Zusammenhang mit getriebener Metallarbeit hinzudeuten; ein Goldschmied könnte sie geschaffen haben, der aus seiner eigensten Sphäre sowohl die Composition wie die Grundlagen seines Stiles mitherüberbrachte. Jedenfalls ist es noch kein Beweis für ausserdeutsche Herkunft dieser Bildwerke, wenn sie mit sonstigen deutschen Steinsculpturen keinerlei Verwandtschaft aufweisen.

Es lassen sich nun auf deutschem Boden zwar nicht in der Metallplastik, sondern auf dem Gebiete der Kleinkunst ältere Arbeiten nachweisen, die — auf einer früheren Stufe — jene selbe Stilströmung repräsentiren, der sowohl die Bamberger wie jene französischen Sculpturen zuzurechnen sind. Diese, der Elfenbeinplastik (und Büchermalerei) angehörigen Arbeiten sind, obwohl keinesfalls in directer Beziehung, sei es zu Bamberg oder zu jenen französischen Monumentalsculpturen, doch deshalb von ganz besonderem Interesse, weil sie eine sichere Auskunft geben über die letzten Wurzeln dieser weitverzweigten stilistischen Richtung: *sie weisen mit Entschiedenheit auf Byzanz: die älteren Bamberger Sculpturen wie die plastische Kunst der Languedoc und der Bourgogne geht auf die frühbyzantinische Kunst zurück.* Ist damit am Ende das ganze Geheimniss der von Weese festgestellten Beziehungen enträthselt?[9])

Bekanntlich haben ältere Forscher, besonders Bode, die Abhängigkeit der Bamberger Chorreliefs von byzantinischen Vorbildern schon früher behauptet. Ja, Weese selbst ist geneigt, dies in einem allgemeineren Sinne zu acceptiren; aber, was er in diesem Zusammenhange über die Bedeutung der byzantinischen Kunst für die romanische Plastik vorbringt, ist, scheint mir, doch etwas zu vage, um förderlich genannt werden zu können. Er führt

[9]) Schon Schmarsow scheint diesen Zusammenhang zu ahnen, vgl. Rep. f. KW. 1898, 425.

gewisse „byzantinische“ Stileigentümlichkeiten auf, die sich „in dem gesamten Bereich der romanischen Kunst“ nachweisen liessen und auch in Bamberg vorhanden seien,[10]) und schliesst daher, dass „der Geschmack, die Formbehandlung und das Stilgefühl der abendländischen Kunst . . bereits byzantinisch durchdrungen“ waren, „als sich die monumentale Plastik zu entfalten“ begann. Aber mit dieser Erkenntniss ist für das Problem der Entstehung der Bamberger Schule garnichts gewonnen; wenn das Byzantinische an den Bamberger Werken etwas Gemeinromanisches wäre, so könnte gerade das Eigenthümliche des Bamberger Stils aus dem Orient nicht abgeleitet werden. Da nun, wie gesagt, gerade dies Charakteristische auf den Orient hinweist, so wäre es gewiss unberechtigt, zu sagen, Weese habe hier das Richtige bereits vorausgesehen. Thatsache ist, dass er über das „byzantinische Wesen“ nur ziemlich allgemein orientiert ist. Er scheint anzunehmen, dass sich in Byzanz selbst niemals etwas verändert habe. Dass der frühbyzantinische Stil in manchem Betracht im Gegensatz zum späteren steht, scheint ihm nicht bekannt. Er hat es versucht, seinen belehrenden Ausführungen durch eine polemische Fassung mehr Farbe zu verleihen; aber offenbar hat er seinem Gegner Ansichten untergeschoben, die dieser niemals vertreten hat.

Wo stünde in meiner Schrift über die Anfänge des monumentalen Stiles zu lesen, dass der „frühromanische [?] Stil der Plastik in vollkommener Unabhängigkeit vom byzantinischen Formenwesen“ entstanden sei? (Weese, S. 50, vergl. Anm. 130). Die Frage nach den letzten Quellen für das ganze Gebiet der romanischen Kunst zu erörtern, ist in diesem Buche überhaupt nicht meine Absicht gewesen und schon in meiner Vorrede ist auf's deutlichste ausgesprochen, dass es mir nur darauf ankam, die Vorgeschichte der nordfranzösischen Schule zu geben, die Genesis jenes Stilphänomens aufzuhellen, dass man als gotischen (!) Archaismus bezeichnen darf. Ich erkannte sehr bald, dass hier im Norden weder zu Byzanz noch zur Antike directe Beziehungen vorhanden waren, dass sich die nordfranzösische Schule vielmehr bereits auf den Schultern der übrigen romanischen Schulen Frankreich's erhob. Es kam daher für mich nur darauf an, die Beziehungen zu diesen letzteren in's Licht zu setzen und ich habe es damals vermieden, diese äusserst schwierige Untersuchung dadurch noch zu compliciren, dass ich die byzantinische Frage hineinzog. Wenn ich für die Sculpturen der provençalischen Schule auf die Zusammenhänge mit der Antike hingewiesen habe, *so ist mir doch niemals der Gedanke gekommen, auch die so gänzlich abweichenden Stile der Bourgogne und der Languedoc oder etwa die plastische Kunst des Poitou von der antiken Plastik abzuleiten.* Ich kann es heute mit grösserer Bestimmtheit aussprechen, als ich es damals hätte thun können, dass diese Schulen die wichtigsten

---

[10]) „Die Zickzackfältelung des Gewandes, die Charakterisirung des Stoffes durch Parallelstriche, das Aussparen grosser Flächen, um die ein Gerinsel kleiner Fältelchen hinläuft, der aufgetriebene Bauch u. s. w.“.

Centren des byzantinischen Einflusses in Frankreich und recht eigentlich die Thore gewesen sind, durch welche dieses Element hereingekommen ist.

Die burgundische Schule und die der Languedoc sind für uns hier von Bedeutung. Ich vermuthe, wie gesagt, dass beide Gruppen von der Monumentalmalerei hergekommen oder wenigstens von hier beeinflusst sind. Daher ihr flaches Relief, ihre malerische Richtung, ihre dramatische Tendenz. Die burgundischen Werke hat schon Viollet-le-Duc als in Stein übersetzte Gemälde bezeichnet; er dachte an Miniaturen; wahrscheinlicher ist, dass Wandgemälde zu Grunde liegen, die ihrerseits von byzantinischen Mosaiken stammten. Die spiralenhaften oder kreisförmigen Faltenzüge auf den Gelenken weisen hierauf. Es sind uns übrigens Wandgemälde dieses Stiles in Montmorillon erhalten![11]) Es fehlt in der burgundischen Plastik auch nicht an ikonographischen Absonderlichkeiten, die auf den Orient hindeuten. Dahin gehören die hundsköpfigen Bildungen auf dem Tympanon von Vézelay[12]). Ueberhaupt scheint die compositionelle Unterlage dieses räthselvollen Werkes eine byzantinische Darstellung des Pfingstfestes zu sein, wie wir eine solche z. B. in der vordersten Kuppel von S. Marco zu Venedig haben.

In der Languedoc tragen gleich die ältesten Werke, die Marmorreliefs im Chorumgang von St.-Sernin in Toulouse unzweideutig byzantinisches Gepräge, zumal die Engel. Aber auch die jüngere mehr aufs Dramatische ausgehende Richtung steht unter östlichem Einfluss. Das seltsam grossartige Motiv der gegeneinandergestellten Löwen, dem man hier so oft begegnet, ist vielleicht durch Darstellungen auf orientalischen Schalen[13]) angeregt, jedenfalls orientalisch. — Dieser Entwicklungsstufe der Schule nun gehören auch die im Museum von Toulouse bewahrten, paarweis gruppirten Apostel zu, die mit dem Namen des Gilabert verknüpft sind und von Weese an erster Stelle zum Vergleich mit den Bamberger Darstellungen herangezogen sind. (Abb. 11 u. 12 bei W., auf die ich der Einfachheit wegen verweise.[14]))

Ich will, um Missverständnisse auszuschliessen, genau bezeichnen, *was* an diesen Werken „byzantinisch" ist.

Auf Byzanz deuten die Köpfe, diese weit geöffneten Augen unter mächtigen, hoch ansteigenden Brauen (Abb. 11 rechte Figur, Abb. 12 die linke); die Auflösung von Bart und Haar in schlangenartiges Gelock; die muschelförmigen Nimben; die reiche rüschenartige Fältelung der Gewand-

[11]) Eine Abbildung bei Gélis-Didot et Laffilée, La peinture décorative en France, Paris 1891.

[12]) Molinier, Les ivoires, Paris, 1896.

[13]) Es begegnet auf einem Stück des Goldfundes von Nagy-Szent-Miklos; zu vgl. eine maurische Pyxis im S.-Kensington-Museum in London (No. 368, 1880), wo sich (bei Hunden) dieselbe kreuzweise Gruppierung findet.

[14]) Zu vgl. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles, Strassburg, 1894, S. 66 ff.

säume (Abb. 12); die Tendenz zu lebhafter Bewegung der Gewand*enden* (Abb. 11, besonders die r. Figur); auch die überall wiederkehrenden halblangen Uebergewänder, die meist das Knie freilassend, schräg den Körper überschneiden.

Man werfe, um sich von der Richtigkeit dieser Beobachtungen zu überzeugen, einen Blick auf jene beiden, sicher unter frühbyzantinischen Einflüssen entstandenen grossen Elfenbeintafeln mit Christus und thronender Madonna, von denen die eine sich auf einer Lorschen Handschrift der Vaticana (Palat. 50), die zweite im S. Kensington Museum zu London befindet.[15]) Wir haben hier die sämmtlichen, eben aufgezählten Eigenthümlichkeiten: Das strahlende griechische Auge — es ist ein letzter, gleichsam in Erstarrung übergegangener Rest der griechischen Antike —; die zahllosen kleinen Locken mit ihrer quecksilberartigen, todten Lebendigkeit, die rüschenhafte Belebung der Säume, die am Körper wie Zierstreifen hinuntersteigen, auch ihn überschneiden; die von der spätantiken Plastik überkommene Neigung zu starker Bewegung der unteren Gewandpartien; jene schmucken Nimben, die dieser auf das Reiche und Geschmückte ausgehenden Decadenzkunst sowohl zu Gesichte stehen. Auch erscheinen überall bei stehenden Figuren jene hochgeschürzten Uebergewänder, deren Saum in der Höhe der Knie den Körper schräg überquert.

Was nun die Bamberger Apostel- und Prophetenreliefs den Sculpturen der Languedoc so verwandt erscheinen lässt, ist gerade das Byzantinische an ihnen! Denn sehr wahrscheinlich ist der in letzter Linie frühbyzantinischen Quelle die dramatische Auffassung des Sujets zu vindiciren! Der Muschelnimbus findet sich in Bamberg an den Chorschranken zwar nur bei dem Michael, aber er taucht wieder auf bei den Propheten am Nordportal, in denen der Stil des Meisters vom Georgenchor sich unmittelbar fortsetzt. Die Stilisirung von Bart und Haar ist in Bamberg ganz die gleiche wie auf jenen Elfenbeinen. Beachtenswerth auch die vereinzelt vorkommenden tief in den Nacken herunterhängenden Haarsträhne, die sowohl in den Sculpturen von Toulouse, wie auf den Elfenbeinen sich wiederfinden. Auch für die Bamberger Figuren ferner ist das schürzenartig geraffte Uebergewand charakteristisch, wie denn vor allem die unruhige Gewandbehandlung, jene wie vom Wind erfassten langen Unterkleider. Und hier habe ich den Eindruck, dass in Bamberg das antikbyzantinische Motiv seinen ursprünglichen Charakter besser bewahrt hat; wenigstens ist von jener systematischen Verzerrung, die es in den französischen Figuren erfahren hat, in Bamberg keine Rede. Andererseits ist in der Zeichnung der Augen der Zusammenhang mit den Quellen in Bamberg verblasst; die Augen haben hier, trotz des lebhaften Ausdrucks, nichts Hervortretendes, sie erscheinen eher klein „von dem hervortretenden

[15]) Westwood, Fictile iv. S. 51. No. 117, 119. Die Tafeln sind von Stuhlfauth. Die altchristliche Elfenbeinplastik, Freiburg i. B. 1896 mit Unrecht für Byzanz selbst in Anspruch genommen; auch Molinier hält die eine der Tafeln für byzantinisch.

Backenknochen gleichsam zurückgedrängt"; sorgfältige Beobachtung der Natur hat das Vorbild corrigirt. Diese Abweichung ist immerhin beachtenswerth. Das starke Hervortreten des Augapfels ist für die Plastik der Languedoc im hohen Masse charakteristisch; was mit ihr direct zusammenhängt, hat regelmässig diese Bildung.

Was durch unsere Ausführungen *erwiesen* wird, ist der byzantinisirende Charakter der französischen Sachen sowohl wie des ältesten Bamberger Ateliers. Dann aber kann die Verwandtschaft beider sehr wohl in dem Zurückgehen auf die gemeinsame ältere Quelle ihren Grund haben. Jene Elfenbeine sind auf deutschem Boden entstanden, in der Mosel- oder mittleren Rheingegend (Trier?)[16] Sie stehen nicht vereinzelt; es giebt eine ganze Reihe von frühmittelalterlichen Elfenbeinen, die ihnen nahestehen oder doch dieselbe künstlerische Richtung repräsentiren. Auch auf dem Gebiete der Malerei ist diese frühbyzantinische Strömung in Deutschland nachweisbar. Die Schule, auf die ich anspiele, ist die der Trierer Adahandschrift![17] Es ist wahrlich kein Zufall, dass das Elfenbein der Vaticana einem der hierzu gehörigen Codices noch heute als Deckelschmuck dient; wir haben hier vielmehr schon für die Frühzeit den Beweis für den innigen Zusammenhang von Malerei und Plastik innerhalb ein und desselben Ateliers. Es war, wie besonders die Miniaturen zeigen, eine künstlerische Strömung von grosser Lebenskraft, von der es kaum wahrscheinlich ist, dass sie auf Werke der Kleinkunst beschränkt geblieben sei. Sehr wohl können insbesondere Metallsculpturen, getriebene Arbeiten in Edelmetall ihr angehört haben. Die Goldschmiede sind im frühen Mittelalter vorzugsweise Träger byzantinischer Technik und nicht selten auch byzantinischer Motive gewesen. Auch haben gerade auf dem Gebiete der Metallsculptur schon frühzeitig Ueberwirkungen vom Mittelrhein (Trier) nach Süddeutschland (Regensburg) stattgefunden. Dass der Meister des Bamberger Georgenchors — wie so mancher Bildhauer der Renaissance — aus der Werkstätte des Goldschmieds hervorgegangen ist, kann ich nicht beweisen, aber ich sagte schon, dass mancherlei technische Eigenheiten des Bamberger Reliefs einen unmittelbaren Zusammenhang mit getriebener Arbeit zu verrathen scheinen.

Man studire die unter Fig. 13 bei Weese abgebildete Prophetengruppe, dies merkwürdig Geschwellte, Aufgetriebene der Leiber, das

---

[16]) Dass Trier eins der Centren dieser künstlerischen Strömung war, bestätigen zwei beim Earl of Crawford bewahrte Elfenbeine mit Scenen der Jugendgeschichte Christi, Frauen am Grabe, Himmelfahrt und Pfingsten; sie schmücken die Vorder- und Rückseite einer Handschrift. Die herrlichen, dem XIII Jahrhundert zugehörigen Reliefs in getriebenem Goldblech, die sie einrahmen, bezeugen durch die Beischriften die Trierer Herkunft. Die Elfenbeine selbst zeigen zudem merkwürdige Berührungspunkte mit den Malereien des Codex Egberti!

[17]) Ich habe selbst schon in der Besprechung der Arbeit Braun's über die Trierer Buchmalerei den byzantinisierenden Charakter der Adahandschriftengruppe betont, vgl. Rep. f. Kunstw. 1896, S. 128.

Fliessende der Faltenzüge, den unter den Füssen in welligem Zuge verlaufenden Boden. Die Figuren stehen nicht, wie das bei Steinreliefs auch in Frankreich die Regel ist, auf dem abgeschrägten Rande der Steinplatte. Man beachte auch auf Abbildung 5 die fast röhrenartig gestalteten Schenkel des Michael, das tiefe Herausheben der Faltenzüge bei dem Jonas (Abb. 7). Unter Arcaden angeordnete, sitzende oder stehende Apostel- und Engelgestalten waren das beliebteste Thema auf den goldenen Tafeln, den Antependien und heiligen Schreinen. Ueberdies war das Werk, um das es sich hier handelte, die Verkleidung eines Chores mit reliefierten Schranken, eine Aufgabe sehr verwandter Art; sie gehörten zur Ausstattung des Allerheiligsten so gut wie jene Werke in Edelmetall. Es lag nahe, Goldschmiede und Metallbildner heranzuziehen, im Falle geübte Bildhauer nicht gerade zur Stelle waren.

Was gegen einen directen Import des Bamberger Stiles aus Frankreich zu sprechen scheint, ist auch die späte Entstehung der Bamberger Arbeiten zu Beginn des XIII. Jahrhunderts. Es ist richtig, die Schule von Toulouse hat starke Wirkungen in die Ferne ausgeübt; ich habe (in der genannten Schrift) die Spuren ihres Einflusses bis nach Saint-Gilles im Osten und Saint-Denis im Norden verfolgt; es ist selbst möglich, dass der Einfluss, den sie auf die nordfranzösische Schule ausgeübt haben zu scheint[18], stärker gewesen ist, als ich s. Z. angenommen habe; Saint-Denis, scheint es, ist früheren Datums als die Sculpturen des Westportals von Chartres, wo (in der Hauptgruppe) Zusammenhänge mit der provençalischen Schule zu Tage treten. Aber in der Zeit um 1200 hatte der (Deutschland so viel näher liegende) französische Norden seit mehr als einem Menschenalter die Führung auf plastischem Gebiete an sich gerissen und in Südfrankreich sowohl als in der Bourgogne waren jene alten Stilrichtungen durch jüngere Schulen in den Hintergrund gedrängt. Es ist kaum möglich, anzunehmen, dass noch um 1200 so starke Impulse von jenen alten Centren ausgegangen sind.

Weese spricht von Verbindungsgliedern, die den Einfluss vermittelt haben könnten (S. 68); er führt die Bildwerke der Baseler Galluspforte an, deren Zusammenhang mit Vézelay und Autun „längst erkannt" sei. Ich finde nicht, dass diese Beziehungen besonders offenkundig sind. Dass ferner die im Baseler Münster bewahrte Tafel mit paarweis gruppirten Aposteln auf französische Einflüsse zurückzuführen sei, wie Weese annimmt, muss ich bestreiten. Es zeigt sich hier dagegen vielmehr wieder ein so auffallender Zusammenhang mit der byzantinischen Kunst, dass gerade dieses Werk meine oben ausgesprochene Vermuthung zu erläutern geeignet ist, wonach die Darstellung der disputirenden Apostel in Byzanz zuerst aufgekommen sei. Unbestreitbare französische Einwirkungen in dieser Epoche sind mir bisher nur an den äussersten Grenzen des deutschen

---

[18]) Die Statuen von Saint-Denis sind nur in Zeichnungen erhalten. Wer möchte hierauf eine These gründen?

Gebietes aufgefallen, in Chur und Metz. Die Apostelstatuen des Domes von Chur, jetzt vor der Façade desselben aufgestellt, gehören dem Atelier der Arler Façade an, und sind sogar als das Werk einer provençalischen Hand zu betrachten; in Metz zeigt ein aus St. Gengulf stammendes (jetzt im Hofe eines Hauses aufgestelltes) Madonnenbild Beziehungen zu Nordfrankreich: es ist ein Absenker der von Chartres und St. Denis ausgehenden grossen Schule.[19]) Diese Einwirkungen der provençalischen und nordfranzösischen Plastik können für einen Einfluss von Toulouse her nicht in's Treffen geführt werden.

Die provençalische Schule scheint, soweit das Ausland in Frage kommt, überhaupt die expansivste der romanischen Schulen Frankreich's gewesen zu sein. M. G. Zimmermann hat in seiner „Oberitalischen Plastik" den weitgehenden provençalischen Einfluss auf die oberitalienische Sculptur hervorgehoben; (der seit 1165 nachweisbare) Benedetto Antelami ist insbesondere einer der Träger dieser Einwirkungen gewesen. Sie waren offenbar noch stärker als Zimmermann annimmt; z. B. gehören auch die (decorativen) Sculpturen am Eingang der Krypta des Domes von Modena wie die ebendort im rechten Seitenschiffe des Domes vermauerten Reliefs der provençalischen Richtung an.

Die Auffassung, dass die byzantinische Anregung über Frankreich nach Bamberg gelangt sei, wird, wie wir erkannt haben, im Hinblick auf die jüngeren Bamberger Sculpturen trotz Allem etwas Verführerisches behalten und ich gestehe, dass ich mich dem selbst nicht ganz zu entziehen vermag. Auch treten in der Art, wie die Faltenzüge der Gewandung auf Schenkeln und Leib verlaufen, zwischen den von mir dem Gilabert zugewiesenen Aposteln und den ältesten unter den Bamberger Figuren Analogieen zu Tage, die durch den Hinweis auf gemeinsame ältere Vorbilder vielleicht nicht ganz erklärt werden. Andererseits ist es sehr überraschend, zu sehen, wie auf einzelnen jener frühbyzantinisch beeinflussten Elfenbeine intime Details der Bamberger Kopf- und Typenbildung ganz schlagend verwandt wiederkehren; so zeigt das im Louvre bewahrte Diptychon mit musicirendem David[20]) in auffallendster Weise jene für den Bamberger Meister so charakteristische Abplattung des Vorderkopfes, die in Bamberg besonders deutlich der Michael (Weese, Abb. 6) und die Figur rechts neben dem Jonas (Abb. 7) vergegenwärtigt. Und auch die merkwürdig hässlichen, wulstig vorgestreckten Lippen der Bamberger Apostel sind dort sehr deutlich wiederzuerkennen. Beobachtungen dieser Art mahnen, glaube ich, zur Vorsicht und Bescheidung. Man wird gut thun, mit dem abschliessenden Urtheil noch zurückzuhalten.

Was dagegen ebensowenig anzuzweifeln ist, wie der byzantinisirende Charakter der Bamberger Kunst, ist die deutsche Abkunft des Bamberger Meisters. Es ist mir räthselhaft, wie Weese seine Erörterungen über diesen Punkt mit einem non liquet hat schliessen können, er erkennt wie

---

[19]) Eine Abbildung in Schnütgen's Zeitschrift, Bd. I, Sp. 79 u. 80.

[20]) Phot. Giraudon, No. 2003.

Odysseus das eigene Vaterland nicht. Seine hierauf bezüglichen Bemerkungen sind schwankend und unklar. Er hat zwar den Abstand der Bamberger Arbeiten von der „echten französischen Plastik“ nicht übersehen (S. 73), und er gesteht dem Bamberger Künstler sogar „einen hohen Grad von Selbständigkeit“ zu; auch steht auf S. 69 zu lesen: es ist nicht meine Ansicht, der Meister vom Georgenchor sei ein Franzose gewesen. Aber kurz darauf bleibt es dahingestellt, welcher Nationalität er angehört hat, und es fällt die Bemerkung, dass man kaum auf deutschen Ursprung rathen würde, wenn die Bamberger Sachen sich zufällig in einer französischen Kirche befänden. Ueberhaupt sei die Nationalitätsfrage „höchst gleichgiltig“. Wer wolle sie auch heute entscheiden, da wir doch für die Lebensverhältnisse der mittelalterlichen Künstler auf die spärlichsten Berichte angewiesen sind.

Nun, mir scheint, für den localgeschichtlichen Standpunkt wäre es wichtiger gewesen, sich über die Nationalität des Bamberger Meisters klar zu werden, als nach den Quellen zu suchen, aus denen er geschöpft hat. Vorbilder sind gefügig; das Blut verleugnet sich nicht; es hat auch im Mittelalter keine internationale Kunst gegeben. Die Bamberger Werke einem französischen Meister zuerkennen, hiesse, sie aus der deutschen Kunstgeschichte streichen. Es ist richtig, wir haben keine Urkunden; aber die Werke selbst reden eine so vernehmliche Sprache, dass ein Zweifel, ja dass schon ein Zaudern beinahe compromittirend ist.

Es bleibt immer werthvoll, was einer der besten Kenner und aufrichtigsten Bewunderer der altfranzösischen Sculptur, Viollet-le-Duc, über die Bamberger Apostel in seinen Dictionnaire de l'architecture bemerkt hat:[21]) „Il y a dans les gestes, dans les expressions de ces personnages qui discutent, un sentiment dramatique prononcé, penchant vers le réalisme, qu'on ne trouve á cette époque dans aucune autre école.“ Diese Beobachtung ist auch heute noch vollkommen zutreffend. Der Zug zum Dramatischen ist in Bamberg verbunden mit einer tiefernsten Versenkung in das Sujet, wie sie jenen verwandten französischen Gruppen nicht entfernt eigen ist. Die Formfreude und die decorative Absicht überwiegen in Frankreich; das Inhaltliche ist vielfach nur ein Vorwand für eine kunstvolle, wirkungsvolle Inscenirung. Für den Bamberger Meister ist bei aller — altfränkischen — Freude am Schnörkel die energische Verdeutlichung des Vorgangs das erste Gebot. Daher diese gespannte Energie des geistigen Ausdrucks in den Köpfen, die in Frankreich kaum irgendwo begegnen dürfte; auch später nicht. Die Augen sprechen, sie drohen und sprühen Funken; insbesondere der Jonas erscheint wie eine Vorahnung dessen, was Dürer in manchen seiner Portraits giebt. — Das ornamentale Blätterwerk an den Consolen, die (auf den meisten Reliefs) hinter den Köpfen der Apostel sichtbar werden, ist in Anordnung und Erfindung von ausgesprochen deutschem Geschmack, desgleichen das Rankengeschlinge, das einige der Bogenfelder füllt; diese Ornamente aber sind gewiss von der Hand, die das Figürliche schuf. (Fortsetzung folgt.)

[21]) Bd. VIII, S. 158. Er kommt auch in seinen Lettres adressées de l'Allemagne auf die Bamberger Sculpturen zu sprechen; sie erinnern ihn an — Cornelius!

Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur.

Karl Franck Oberaspach.

August Schmarsow hat im letzten Heft des vorigen Jahrgangs des Repertoriums für Kunstwissenschaft S. 417 ff. seine Ansichten über das Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur im Allgemeinen niedergelegt und an einzelnen Beispielen (ztl. in Wiederholung früherer Arbeiten) näher erörtert.

Da es mir nicht möglich sein wird, in nächster Zeit meine einigermassen abgeschlossene Arbeit über die Beziehungen der deutschen und französischen Sculptur des XIII. Jahrhunderts zu veröffentlichen — ich bin mit Schmarsow der Ansicht, dass eine Denkmälerveröffentlichung einer solchen stilkritischen Untersuchung vorausgehen müsste —, so sei es mir hier gestattet, theilweise in Ergänzung, theilweise im Gegensatz zu den Schmarsow'schen Ansichten folgende, auf ausgedehnten Reisen in Frankreich gewonnene Untersuchungs-Resultate über das Eindringen der französischen Kunst in die deutsche Sculptur anzureihen, besonders auf den Schmarsow'schen Vorschlag einzugehen, dasselbe zum Eindringen der Gothik in die deutsche Architektur in strikte Beziehung zu bringen.

Trotzdem solche Betrachtungen in Wirklichkeit ja nur das Schlusscapitel eingehender stilistischer Untersuchungen sind, wolle man mir verzeihen, wenn ich für diese aus besagten Gründen auf später vertröste und mich auch eines weiteren Eingehens auf die sich ergebenden Streitfragen vorerst enthalte.

I.

„Nur die schärfste Bezeichnung des französischen Imports „und seiner Wege vermag uns auch zur haltbaren Charakteristik „der einheimischen Umgestaltung dieses Stils und damit zur „Erkenntniss der nationalen Kunst hindurchzuführen.

Schmarsow, Repert. 1898, S. 451.

Es ist unzweifelhaft, dass eine neue Erkenntniss durch schärfere Formulirung um so sicherer und schneller zu allgemeiner Geltung gelangt, und dass besonders in unserem vorliegenden Falle die Frage nach der „nationalen Umgestaltung“ der fremden Kunstübung als secundär zu

qetrachten ist. So möge auch das Folgende unter diesem Gesichtspunkt aufgefasst werden.

Aus der architektonischen Bedingtheit der plastischen Darstellungen im XIII. Jahrhundert schliesst man im Allgemeinen und so schliesst auch Schmarsow, dass die Uebernahme der beiden Künste nach Deutschland in engem Zusammenhang stattfand, dass die Bildhauer und Baumeister desselben deutschen Werkes ihre fremden Formen gleichzeitig und aus denselben örtlichen Quellen aus Frankreich nach Deutschland verpflanzt haben. Und die Vermuthung liegt nahe, dass der Erforscher der Uebernahmserscheinungen der Bildhauerkunst im Allgemeinen den Funden der *Architektur*forschungen *entsprechende*, also aus denselben Ortsgruppen herrührende Einflüsse französischer Plastik werde constatiren können, — dass also z. B. vielleicht die Magdeburger Gruppe von Bildhauerarbeiten auf Werke in der oberen Champagne zurückzuführen seien, wo der Baumeister Studien gemacht hat.

Dies scheint zunächst ganz natürlich und der verbreitete Glauben, dass der Architekt grundsätzlich beim Bilderschmuck mitarbeitend anzunehmen sei, stützt diesen Satz.

Auch ich versuchte zuerst, die Untersuchungen über die Geschichte der Plastik den wichtigen Ergebnissen der Architekturforschung auf diesem Gebiet anzuschliessen. Es zeigte sich aber, dass in Wirklichkeit von einem solchen nach Ort und Zeit gleichlaufenden fremden Einfluss der Schwesterkünste nur selten die Rede sein kann, dass noch weniger eine Stetigkeit im Vorrücken des Einflusses der Grenze entlang und dann von West nach Ost zu bemerken ist. Thatsächlich ist der Uebernahmeprocess des fremden Stiles ein solch' complizirter, von Fall zu Fall verschiedener, dass nur von dem Boden einer möglichst umfassenden Kenntniss des Gebietes französischer Plastik ein Urtheil über die Aufnahme desselben in Deutschland möglich ist, dass Forschungen, welche durch Architekturfunde geleitet nur partielle Gebiete französischer Plastik zum Vergleich in's Auge fassen, nothwendigerweise ein Zerrbild von deren Einfluss nach Deutschland geben, wenn sie nicht überhaupt resultatlos verlaufen.

So hat z. B. Strassburg's Sculpturengruppe am Südportal und am Engelspfeiler mit Chartreser Werken so eingehende Beziehungen — wie ich demnächst nachweisen werde —, dass ich sie als Arbeit derselben Schule erklären muss, während in der frühen gothischen Architektur des Strassburger Münsters seither blos Beziehungen zu St. Denis hervorgehoben wurden.

Bekannt ist, dass Dehio für die Bamberger Sculpturen die Abhängigkeit von Reims gefunden hat[1]) und Weese hat dies überzeugend ausgeführt[2]), während die Architektur in sehr ausgesprochener Weise von der Kathedrale von Laon abhängig ist.

---

[1]) Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen Bd. XI u. XII.

[2]) A. Weese: Die Bamberger Domsculpturen 1897. Vgl. die Lichtdrucke der Aufleger'schen Publication. Für den Dritten möge die Beweiskraft der

Beinahe derselbe Fall liegt in Magdeburg vor.

Auch in Naumburg erinnern die Thürme des Doms an Lâon, während von den Sculpturen höchstens die heilige Elisabeth mit der Architektur auf die gleiche örtliche Quelle zurückzuführen ist.[3])

Gerade Lâon ist ein sprechendes Beispiel dafür, dass ein Bauwerk, das einer ganzen Generation als leuchtendes Beispiel vorschwebt, in seiner doch bedeutenden bildlichen Ausstattung wenig beachtet, viel weniger nachgeahmt wurde.

Limburg a. der Lahn, ein ganz französisch concipirtes und ausgeführtes Gebäude, ist ganz ohne bildlichen Schmuck. Das Grabmal des Grafen Kurzbold und der Taufstein scheinen in ihrer Unbeholfenheit weit unter den gleichzeitigen Bildwerken der franco-picardischen Gruppe zu sein.

Die westfälische Architektur hat im Anjou und Poitou ihre Vorbilder, während für die beiderseitigen Sculpturen höchstens äusserliche Beziehungen nachweisbar sind.

Trier's Baumeister hat sich St. Ived Braisne zum Vorbild genommen; die Plastik dieses Baues hat keine Nachfolge in Deutschland gefunden. Die Bildwerke des Doms von Trier lassen sich auf eine weit entwickeltere Richtung französischer Plastik zurückführen.

Die Erklärung für dieses — scheinbar unseren seitherigen Anschauungen über das Wesen der Plastik des XIII. Jahrhunderts und der Arbeitsweise der Bildhauer widersprechende Verhalten der gothischen Plastik in Deutschland ist von Fall zu Fall eine andere. Sie entspricht aber im Allgemeinen durchaus den so sehr complicirten Aufnahmeerscheinungen der französischen Architekturformen in die deutsche Baukunst. Wie häufig mag wohl ein weitgereister Laie die primitiven Formen der neuen Kunst übermittelt haben! Wie oft war es wohl nur ein untergeordneter zugewanderter Steinmetz, dessen verdorbene unsichere Formen wir für tastende Versuche einer werdenden Kunst halten möchten. (Vgl. die ersten gothischen Versuche am Freiburger Münster.) Musste dagegen nicht ein schöpferischer Meister im Vollbesitz technischer Fertigkeit, frei von

---

Weese'schen Ausführungen gestützt werden durch die Nachricht, dass ich ganz unabhängig von Weese vor Erscheinen seines Werkes, gleich ihm den Spuren Dehio's folgend, denselben König in Reims als Vergleichstypus gefunden und im Trocadero photographirt hatte. Weese, Abb. 27. Er heisst in Reims St. Louis. Dass ich über die Art der Abhängigkeit der Bamberger Gruppe von Reims anderer Ansicht bin als Weese, geht aus den weiteren Ausführungen hierüber hervor. Darauf einzugehen ist hier nicht möglich.

[3]) S. übrigens weiter unten. Hier wie an manchen anderen Gruppen hat sich nachträglich gezeigt, nachdem die Plastik auf bestimmte französische Gruppen zurückgeführt war, dass architektonische Detailformen aus derselben Quelle übernommen waren, während die Gesammtdisposition von anderen Orten übernommen war. Vgl. dazu die weiter unten gemachte Bemerkung, dass Bildhauer und Architekt grundsätzlich als verschiedene Personen anzunehmen sind.

den Fesseln herrschender Kunstanschauungen, in seinen Erfindungen die Schöpfungen des Heimathlandes der Kunst des XIII. Jahrhunderts übertreffen? Wir müssen den Individualitäten zu Recht verhelfen auf einem Gebiet, wo der Künstler durch französische Convention nicht mehr gehindert, durch neue Anschauungen und veränderte Verhältnisse geradezu gezwungen wurde, Ungewöhnliches zu leisten.

Haben wir unter den Factoren des Entstehens der deutschen Kunstgebilde dieses Einwirken veränderter Arbeitsbedingungen und die reine Schöpfungskraft unserer mittelalterlichen Künstler zu werthen versucht, so zeigt sich die für unsere Untersuchungen der Beziehung zwischen Architektur und Plastik wichtige Anschauung bestätigt, dass Baumeister und Bildhauer in der Regel verschiedene Personen waren, dass, wenn auch natürlich der Baumeister vom Bildhauen, der Bildhauer vom Bauen Einiges verstand, trotzdem der Eine im wesentlichen Architekt, der Andere Bildhauer war. Im Allgemeinen scheinen sie sich nun, von verschiedenen Gegenden kommend, meist zufällig zu einem Werk vereinigt zu haben. Nehmen wir hinzu, dass beide überliefertermaassen viel wanderten, wohl an so manchen französischen Bauten arbeiteten, dass sich drum an ihren Werken Niederschläge der verschiedensten Richtungen finden, die ausserdem noch je nach der Individualität der Meister schwerer oder leichter localisirbar sind, so ist begreiflich, dass, trotzdem sicherlich die Plastik des XIII. Jahrhunderts in hohem Maasse von der Architektur abhängig ist, man davon nicht eine, für die Forschung praktische Bedeutung erlangende Regel ableiten kann. Hat aber wirklich einmal, wie es nicht ausbleiben konnte, ein französisch gelernter Baumeister auch den bildnerischen Schmuck veranlasst, oder ein fremder Bildhauer den Bau geleitet, so sollte man meinen, wenigstens in diesem Falle gewinne die Geschichte der Bildhauerkunst durch die vorausgehenden Architekturforschungen. Aber auch hier trügt die Hoffnung, und eine kurze Betrachtung des bekannten Beispiels Bamberg wird das erläutern.

Es wird glaubhaft werden, dass bei einem Werk, wo eine in der Person einheitliche Uebertragung beider Künste stattgefunden hat, nicht nur keine Stütze für die nachgehende Untersuchung erwuchs, sondern eher noch eine weitere Schwierigkeit für die Erkentniss hinzugekommen ist.

In Bamberg scheint der Bau der West-Thürme im Mittelgeschoss gleichzeitig mit der Anfertigung des statuarischen Schmuckes[3]) stattgefunden zu haben. Die Plastik Bamberg's steht aber auf einer viel entwickelteren Stufe als die der Kathedrale von Lâon, auf welches Werk, wie oft erwähnt, die Thurmdisposition in Bamberg zurückgeht. In diesem Falle haben die schönen Thürme von Lâon den Architekten zur Nachahmung begeistert in einer Zeit, als die Plastik schon längst in anderen

[3]) Ich lasse natürlich den Meister des Georgen-Chors immer ausser Betrachtung. — Auch hier muss ich auf eine Beweisführung verzichten. Trotzdem ich diese Werke etwas später entstanden denke als Weese, mag seine Ansicht dass die beiden Werke gleichzeitig sind, die meinige stützen.

Formen ihre Absichten ausdrückte, als es in Lâon geschehen war, als auch der Inhalt ihrer Darstellungen ein ganz anderer geworden war. Die Figuren zeigen genau die Meisselführnng und Schulgewohnheiten der Formengebung, welche in einer Werkstatt in Reims gebräuchlich ist, von der Weese schon das oben erwähnte Beispiel anführte: den sog. St. Louis. Unser Künstler hat zwei seiner Schule hauptsächlich in der Gewandung völlig fremdartige Figuren aus Reims in seine Formen übersetzt: die Gruppe der Heimsuchung, und schafft ausserdem eine Reihe von neuen Figuren. Wir können also bei ihm wohl von Selbständigkeit in der Production innerhalb den Schulgewohnheiten sprechen und müssen annehmen, dass ein in Reimser Schule aufgewachsener *Bildhauer* in Bamberg arbeitete.

Nun sind aber die Vorbilder der Octogongeschosse der Thürme trotz des deutlich ersichtlichen Bestrebens genauer Nachahmung in Vielem missverstanden worden: besonders die Ornamentik, die Gesimse, die Capitelle, kurz alle Detailformen, dann die fehlende Stockwerkzusammenfassung, wie sie die Thürme von Lâon durch ihre Fenster haben, verrathen eine grobe Unkenntniss des schönen Vorbildes. Es wurde die Nachahmung der Architektur nur eine sehr oberflächliche: die selbständige Productivität in gothischem Stil muss dem Bamberger *Architekten* absolut abgesprochen werden.

Da nun dieser, der gothischen Formen nur mangelhaft mächtige Architekt ausserdem den Helm der gothischen Thürme nicht gothisch aufzuführen wusste, sondern in romanisch heimische Traditionen zurückfiel, die Gruppe der Plastik aber unvollendet blieb und unter Anwendung derselben romanisirenden Detailformen, die die Thurmgeschosse zeigen, der Architektur nothdürftig vorgelegt wurde, ausserdem auch sonst verschiedene Beziehungen in der Ornamentik zwischen den Thürmen und den Bildwerken bestehen (vgl. die Capitelle!), was liegt da näher, als zu schliessen, dass in diesem Falle die Bildhauer auch die fremden Bauformen übermittelt hatten, dass sie nur vorübergehend in Bamberg thätig waren, die Aufstellung ihrer Werke aber nicht miterlebten, ebensowenig die Vollendung der Thürme, deren Aufbau sie nebenher geleitet hatten.

Wenn ich recht geschlossen habe — eine Anzahl von Momenten, die meine Anschauung stützen, liesse sich noch anführen — so sähen wir also hier thatsächlich durch einen oder mehrere kenntnissreiche Plastiker auch Architekturformen eingeführt, und wie wenig käme dieser Umstand der nachgehenden Forschung zu Hilfe. Es hat ein in *Reimser* Schule aufgewachsener Bildhauer die Architekturformen von *Lâon* nach Bamberg überbracht und den dortigen Baumeister veranlasst, die Thürme nach diesem Muster anzulegen.

Nicht weniger complicirt scheinen einige andere Fälle zu liegen.

Eine kleine Anzahl von plastischen Monumenten allerdings ist da, die mit der Architektur in Verband, drum gleichzeitig und unter einheitlicher Leitung mit jener entstanden, ausgeführt zu sein scheinen von einer

Gruppe von Bildhauern, die mit dem Architekten (den Steinmetzen) zusammen an demselben Bau des Nachbarlandes geschult wurden. Es sind dies hauptsächlich folgende Werke:

Statuen und Lettner im Westchor zu Naumburg, die Figuren der Strebepfeiler und Westfassade von Strassburg, die Gruppen von Wimpfen und von Freiburg, und in der That werden die Untersuchungsresultate der Plastik im Wesentlichen durch die Bauuntersuchung gestützt: die Naumburger Künstler haben in Reims, die Wimpfener, Strassburger und Freiburger, wie es scheint, in Paris gelernt.

Bei diesen Bauwerken hat auch die Architektur keine archaischen deutschen Tendenzen mehr: sie ist ganz französisch geworden.

Während aber die Bildergruppen der letzteren drei Werke in ihrem scharf ausgeprägten Manirismus längst und leicht als Bildwerke französischer Einflusssphäre erkannt sind[4]), wurden die Stifterstatuen in Naumburg von einem ganz anders gearteten Meister geschaffen, der sich kaum wiederholte und dessen wenig hervortretende Grundsätze in der Formengebung auch nur einer kleinen Anzahl von Schulwerken, den Statuen in Meissen, seinen Stempel aufdrückten. Drum wurden sie auch trotz engster Vereinigung mit der gothischen Architektur seither immer als Werke unbeeinflusster deutscher Kunst betrachtet, den eindringenden französischen Bauformen entgegengesetzt als Vermächtnisse einheimischer romanischer Art.

Ein Grund mehr für uns, zu wiederholen, dass, da bei der Verpflanzung der Gothik auf deutschen Boden eine Fülle von Factoren mitsprechen, da die die Kenntnisse vermittelnden Elemente beinahe von Fall zu Fall verschiedene sind, trotz der Abhängigkeit der mittelalterlichen Sculptur von der Architektur, trotz der Congruenz ihres Werdens auf französischem Boden, man unmöglich durch Einzelvergleiche, gestützt auf nur partielle Kenntniss französischer oder deutscher Sculptur, an der Hand architektonischer Forschungen vorgehen kann, trotzdem diese in umfassender Weise zum Theil vorliegen, z. Th. im Erscheinen begriffen sind in dem Werke von Dehio und von Bezold über die kirchliche Baukunst des Abendlandes. (Fortsetzung folgt.)

---

[4]) Allerdings sind auch für sie noch keine beweisenden Vergleichstypen aufgestellt worden.

Neues über Martin Schongauer.

Von **Max Bach.**

Dr. Eugen Waldner, Archivar in Colmar, hat soeben in der Zeitschrift f. d. Gesch. d. Oberrheins (XIV. B. 1. Heft) neue, aus Urkunden des Stadtarchivs geschöpfte Notizen über Colmarer Maler des fünfzehnten Jahrhunderts veröffentlicht. Darunter befindet sich auch einiges auf Schongauer und seinen Vater Caspar Bezügliche, welches meine, in dieser Zeitschrift 1895 niedergelegten, Studien in mehreren Punkten zu ergänzen und zu berichtigen geeignet ist.

Zunächst ist zu constatiren, dass Caspar Schongauer der Vater eine angesehene Stellung einnahm und sogar die Würde eines Rathsherrn besass. Da nun nach dem Colmarer Gesetz Niemand des Raths werden konnte, wenn er nicht mindestens schon fünf Jahre in der Stadt sesshaft gewesen, so musste Schongauer spätestens 1440 sich in der Stadt niedergelassen haben; denn fast gleichzeitig mit dessen Aufnahme als Bürger am 29. Mai 1445 steht sein Name auch auf der Liste der damals neu gewählten Rathsherren. Wahrscheinlich hat er eine Colmarerin geheirathet und ist nicht, wie man früher annahm, mit Weib und Kind von Augsburg verzogen. Das Haus, auf dem Caspar Bürger wurde, lag dem Bürgeraufnahmerodel zufolge in der Schädelgasse neben dem Hause „Zum Fürsten“, es wird näher bezeichnet als des Fridolin Harnascher's Haus (vielleicht ein Harnischmacher). In dieser Gasse wohnten damals noch andere Künstler und Handwerker, so z. B. Caspar Isenmann, welcher in einer Urkunde vom Jahr 1472 genannt wird als Besitzer eines Hauses in der Schädelgasse, das gelegen ist neben Jörg Kruse „und andersite, an der gassen gegen Caspar Schöngouwer dem goltschmydt über“.

Daraus ist doch wohl zu entnehmen, dass Schongauer zu dieser Zeit Hausbesitzer war, was seiner Stellung vollkommen entspricht. Derselbe wird als städtischer Lieferant in den Kaufhausbüchern öfters genannt, zulezt 1481, starb also nicht wie das Anniversarium angiebt, schon 1468 und erlebte somit vollständig den Ruhm seines Sohnes. Auch das Todesjahr des Caspar Isenmann ist nach dem vielumstrittenen Anniversarium falsch angenommen worden, er lebte noch, wie aus der eben erwähnten Urkunde her-

vorgeht, im Jahr 1472. Burckhardt[1]) hat demnach vollständig recht, wenn er sagt: „Es ist kein Register der im Münster begrabenen Personen, d. h. nach dem Jahr 1505 mag es zu diesem Zwecke gedient haben; ob aber sämmtliche früheren Jahrzeitstifter wirklich zu St. Martin begraben liegen, haben wohl weder Becherer (der Einnehmer des Stifts) noch Carpentarius (der Dekan) controlirt". Die Einträge, welche sich auf Caspar und Martin Schongauer sowie auf Isenmann beziehen, bezeichnen nur den Tag der Jahrzeitstiftung und bei Martin ist eben das obiit aus Versehen eingeschrieben worden.

Sehr verwickelt war seither der Häuserbesitz des Martin. Eine von Waldner erstmals[2]) veröffentlichte Urkunde sagt:

„Meister Martin Schongower der moler gitt alle jor jerlichen acht Gulden von sinem Huse und gesesse, daz man nennet zum schwanen, mit dem kleinen hüselin affter daran gelegen zu Colmar ime Augustinergeßlin eine sitte nebent der alten wartlouben und andersitte nebent Gerge Krusen dem jungen, sind susten lidig eigen. Dy selben huser ouch vormolß umb dy bumeister santt Martinß buw koufft hatt und hatt dozu zu einem rechten ursatz gesettzett sine dru huser und gesesse aneinander gelegen zu Colmar in der Schedelgassen eine sitte nebent Peters von Mumppurß seligen Wittwe andersitte nebent im und siner Brüder huß etc. Stontt dy acht gulden geltts houbtgut hundert und sechtzigk gulden noch besage deß kouffbrieffs, deß Datum wisett vierzehn hundert sübentzig und süben jor, daß nyssen hat hannß Thanner sinen lebtag und nüt lenger, denn vallet der zinß und houbtgutt an santt Martinß buw."

Diese verpfändeten Häuser Schongauer's sind offenbar dieselben, welche in den Urbaren des St. Martinsstifts genannt werden. Ich habe früher angenommen, auf Grund der dort gemachten Einträge, Schongauer wäre schon im Jahr 1456 im Besitz dieser Häuser gewesen. Das ist aber unrichtig, denn erst 1469 ist von der Hand des Originalschreibers, wie mir Archivrath Dr. Pfannenschmid ausdrücklich mittheilt, erstmals dieser Eintrag gemacht. Die Häuser erscheinen in den Urbaren von 1441 bis 1490 stets als die Häuser der Erben des Werlin von Limberg und zahlen jährlich einen Zins von 32 Gulden (solidos). Ein spätere Hand hat dann seit 1456 die nachfolgenden Besitzer eingetragen, eine nach spätere die darauf folgenden Eigenthümer vermerkt und dann jedesmal die früheren ausgestrichen. Sonach wusste man bisher nicht genau, wenn diese Häuser wieder veräussert wurden, ebensowenig wenn sie in den Besitz Schongauer's gekommen sind. Durch die neu veröffentlichte Urkunde ist nun soviel sicher gestellt, dass im Jahr 1477 diese Häusser noch Schongauer gehörten. Waldner giebt noch nähere topographische Angaben, woraus erhellt, dass der Nachbar Schongauer's der Schumacher Peter von Muntpur war, dessen Wittwe in

[1]) Die Schule Martin Schongauer's am Oberrhein.

[2]) Gérard muss übrigens diese Urkunde gekannt haben, denn er sagt mit Bezug auf das Haus „zum Schwanen": „l'une des drois propriétés immobilières que Martin possédait à Colmar".

den schon früher veröffentlichten Urbaren von 1456—1490 stets genannt ist, als Mitbesitzerin der Limberg'schen Häuser. Dieser Muntpur'sche Theil kam dann an einen gewissen Unsufer, später an Peter Muntgepur und Ulrich (enrich?) Dicker, wohl Sohn und Tochtermann der Wittwe Muntpur. Der Martin'sche Theil dagegen an dessen Brüder Caspar und Paul.

Diese Brüder besassen aber auch in derselben Strasse schon früher ein Haus, von welchem es übrigens ungewiss ist, ob es das elterliche Haus war. In der oben angeführten Urkunde lag es neben Martin's Haus, während das Haus Caspar's des Goldschmieds bezeichnet wird, als gelegen gegenüber dem Isenmann'schen Hause in der Schedelgasse.

Was nun das Haus „zum Schwan“ betrifft, so ist es nach Waldner's Forschungen nicht das bisher dafür gehaltene Eckhaus mit dem Erker, Schongauergasse 2, sondern das danebenliegende im ehem. Augustinergässlein. Der Name „zum Schwan“ erscheint erstmals ins Jahr 1477, wo es in den Besitz Martin Schongauer's kam. Im Colmarer Bürgerbuch ist zum Jahr 1493 eingetragen Ludwig Schongauer als sesshaft auf dem Hause „zum Schwanen“ und 1494 Paul Schongauer als Besitzer des Hauses „neben dem Augustinergässlein, neben dem Hause zur Geigen“. Nach dieser Bezeichnung ist anzunehmen, dass es ein Eckhaus war und ich habe auch früher dieses Haus mit dem von Kraus angenommenen gothisches Eckhaus indentificirt. Nach dem Vorgehenden ist es noch ungewiss wo dieses Haus lag; jedenfalls kann damit das Haus zum Schwan nicht gemeint sein, sondern eines der andern in der Augustinergasse gelegenen Schongauer-schen Häuser, vielleicht eines der Limberg'schen; denn in dem Urbar von 1469 ist der Name Paul anstatt des gestrichenen Martin eingeschrieben.

Die Genealogie Martin Schongauer's wird damit wesentlich erleichtert Derselbe ist 1469 bereits Häuserbesitzer.[3])

Noch weist Waldner darauf hin, dass Martin wohl nie das Bürgerrecht in Colmar erworben hat. Es war eine willkürliche Voraussetzung, wenn man immer annahm, die Bürgersöhne besässen schon von Geburt aus das Bürgerrecht und brauchten also nicht in die Listen eingetragen zu werden. Schongauer hat wohl absichtlich auf die Bürger- und Schöffenwürde verzichtet und wurde dann später, wie wir wissen, Bürger zu Breisach.

Wir können jetzt die Schongauer'sche Biographie durch folgende Daten zusammenfassen:

Martin ist geboren zu Colmar zwischen 1434—45. Ich nehme jetzt das Geburtsjahr etwas früher an, da nachgewiesenermassen der Vater Caspar spätestens 1440 im Colmar sich niedergelassen haben muss und

[3]) Waldner nimmt den Eintrag im Urbar von 1469 als nachträglich eingeschalten an, ich folge aber der bestimmt ausgesprochenen Angabe Pfannenschmid's s. oben; allerdings stimmt damit nicht der Eintrag im Urbar von 1471, wo Martin nicht mehr erwähnt ist, sondern von zweiter und dritter Hand: Peter von Muntpur und Ulrich Dicker, dann Caspar Goldschmidt oder sein Bruder.

demnach recht wohl sein Erstgeborner noch vor 1440 geboren sein kann. Damit stimmt dann auch besser überein, wenn er 1469 schon als Hausbesitzer erwähnt wird und weiter können wir uns dann die Jahrzahl 1453 (wie ich jetzt lese) auf dem vielumstrittenen Portrait Burgkmaier eher erklären. Allerdings wäre dann die Jahrzahl 1465 im Matrikelbuch der Universität Leipzig nicht zu erklären, Martin als Studenten zu dieser Zeit in Leipzig anzunehmen, ist aber so unwahrscheinlich, dass wir leicht darüber hinweggehen können.

Die weiter überlieferte Jahrzahl 1473, welche auf der Rückseite des Bildes der Maria im Rosenhag stehen soll, wird dann auch etwas dazu beitragen das Geburtsjahr Schongauer's etwas hinaufzurücken, denn das durch und durch gereifte Bild lässt eher die Hand eines dreiunddreissigjährigen als dreiundzwanzigjährigen Künstlers ahnen.

1477 steht dann Schongauer auf der Höhe seiner Kraft, er ist ein wohlhabender Mann geworden und im Stande, ein neues geräumigeres Haus zu kaufen. Zehn Jahre später, im Jahr 1488, vielleicht schon kränkelnd, sah er sich veranlasst, für sich und seine Eltern in der Martinskirche eine Seelenmesse zu stiften, und im folgenden Jahre sehen wir ihn als Bürger in Breisach, wo er am 2. Februar 1491 stirbt. Seine Brüder Paul und Ludwig treten als Erben seiner Liegenschaften ein und Ludwig scheint auch sein Atelier in Colmar übernommen zu haben, wo ihn Albrecht Dürer im Jahr 1492 besuchte.

Es ist nur wenig was wir Neues bieten konnten; bei den spärlichen Nachrichten, welche man über Schongauer hat, wird auch dieses Scherflein willkommen sein.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1897—1898.

I.

Italien.

Fast jeder meiner letzten Jahresberichte musste mit einem Nekrolog eröffnet werden. De Rossi und Le Blant gingen dahin, jetzt lichten sich auch die zweite und dritte Reihe. Ende October 1898 ist Michele Stefano de Rossi in Rocca di Papa gestorben. Der jüngere Bruder unseres grossen Meisters war von Hause aus Geologe und speziell Vulcanist: aber die Arbeiten Giovanni Battista's zogen ihn in ihren Bereich und es war für letzteren selbst ein namhafter Vortheil, für die geologische und topographische Untersuchung der Katakomben in dem eigenen nächsten Verwandten eine ausgezeichnete Stütze zu finden. De Rossi's Hauptwerke, der ‚Roma sotterranea‘, ist, für jeden der drei Bände, eine geologisch-architektonische Analysis beigegeben, welche Michele Stefano zum Verfasser hat und welche einen unentbehrlichen und kostbaren Beitrag zur Kenntniss der unterirdischen Roma darstellt. Kleinere Beiträge brachten sowohl das Bulletino als das unter der Mitredaction des eben Entschlafenen herausgegebene „Nuovo Bulletino di Archeologia Cristiana“; sie sind von mir an ihrer Stelle vermerkt worden.

Viel empfindlicher aber für unsere Wissenschaft ist der Verlust, den wir am 15. August 1898 durch den Tod Enrico Stevenson's erlitten haben. Nicht unerwartet, denn seit Jahren war die Gesundheit desselben durch ein schweres Leiden tief erschüttert und als ich ihn zum letzten Male, im März v. J. sah, gab ich mich keinem Zweifel mehr an eine baldige Auflösung dieser verhältnissmässig jungen Existenz hin. Der Sohn eines seit langen Jahren in Rom naturalisirten Engländers hat sich Stevenson ganz als Römer empfunden. Gleich seinem Vater wandte er sich frühzeitig der Thätigkeit an der vaticanischen Bibliothek zu, wo er unter De Rossi's Leitung den Katalog der lateinischen Handschriften theilweise bearbeitete. Frühzeitig durch De Rossi in das Studium der Katakomben

eingeführt, ward er dessen bester und begabtester Schüler. Er übernahm selbständig die Erforschung der suburbicarischen Cömeterien, über welche er eine gehaltvolle Studie in meiner ‚Realencyklopädie der Christl. Alterthümer' und zahlreiche Abhandlungen in dem ‚Nuovo Bulletino di Archeologia cristiana' erscheinen liess. Stevenson's Betheiligung an der römischen Abtheilung des Corpus Inscriptionum Latinarum zeigt, in wie seltenem Grade er die epigraphische Forschung mit dem Studium des figuralen Alterthums zu verbinden wusste. Später wandte er sich dem Mittelalter zu. Ausser dem erwähnten von ihm in erster Linie redigirten Nuovo Bullettino brachten das Archivio della Società di storia patria, die Studi e Documenti di storia e diritto und die Mélanges d'archéologie et d'histoire zahlreiche Aufsätze von ihm. In den letzten Jahren beschäftigte ihn eine Sammlung der Elfenbeinwerke des vaticanischen Museums, die Fortsetzung des IV. Bandes von De Rossi's ‚Roma sotterranea' und der Abschluss der bis auf den Text der letzen Lieferung von De Rossi bearbeiteten ‚Musaici cristiani'. Alle diese Arbeiten sind unvollendet geblieben und es ist durchaus fraglich, ob etwas davon für eine Publication reif war. Stevenson sprach mir öfter von einer zusammenfassenden Darstellung der frühmittelalterlichen Wandmalerei Italien's (etwa bis zum XI. Jahrhundert), die auch nie zur Ausführung gelangt ist. So werden seine werthvollen Untersuchungen über die Marmorarii und die Cosmaten die Hauptzeugen seiner Beschäftigung mit der mittelalterlichen Kunst darstellen.

Ich habe Enrico Stevenson seit seinem Eintritt ins Jünglingsalter gekannt. Er gehörte einer jüngeren Generation an, der ich nicht mehr in derselben Weise nahe stehen konnte, wie den De Rossi, De Buck, Le Blant. Das konnte indess nicht hindern, dass ich dem aufstrebenden jungen Mann ein warmes freundschaftliches Interesse zuwandte und seinen an Umfang und Bedeutung mit den Jahren wachsenden Arbeiten aufrichtige Bewunderung zollte. Die Jahresberichte im Repertorium für Kw. geben Zeugniss davon. Dem Dahingegangenen bewahre ich ein treues Andenken: er hat es verdient, denn der treffliche Gelehrte war zugleich ein edler Mensch, eine vornehme Natur: auf allen Punkten dem grossen Ideal nachstrebend und sich nachbildend, dass ihm in dem Meister gegeben war.

De Rossi's Schule hat in Stevenson ihre beste Kraft verloren. Mit ihm ist ihre Existenz fast gebrochen, und es bleiben in Rom nur drei oder vier Männer übrig, in denen der Gedanke des Meisters fortlebt. Ganz besonders empfindsam ist sein Heimgang auch für die vaticanischen Sammlungen, wo er als Conservator des Münz- und Medaillencabinets und als Scriptor der Bibliothek thätig war. In dieser Thätigkeit bewährte er trotz seines so schwerleidenden Gesundheitszustandes eine mustergiltige Gewissenhaftigkeit und Treue.

Einer der letzten Aufsätze aus der Feder Enrico Stevenson's — vielleicht sein letzter — war die vom 10. April 1898 datirte Einleitung

zu Armellini's Lezioni di Archeologia cristiana[1]), welche ein Freund beider, Hr. Giovanni Asproni herausgegeben hat. Mariano Armellini's frühen Tod (geb. 1852, gest. 1896) habe ich s. Zt. hier besprochen. Aus den Vorlesungen, welche er als Professor an dem päpstlichen Seminar und an dem Collegio Urbano der Propaganda hielt, ist dies Buch hervorgegangen. Es behandelt 1) das Christenthum in seinem Verhältniss zur antiken Gesellschaft; 2) die altchristlichen Coemeterien, speziell die römischen Katakomben; 3) die Anfänge der christlichen Coemeterialkunst; 4) die kirchliche Disciplin; 5) die Epigraphik. Man sieht, dass dies keine systematische Darlegung des Stoffes ist. So wenig systematisch diese Vorlesungen sind, so weit bleiben sie hinter dem zurück, was man heute in der Ausführung der einzelnen Parthien wünschen und fordern muss. An vielen Stellen ist offenbar der Text vor langen Jahren geschrieben und seither nicht mehr revidirt worden; so weiss z. B. der Abschnitt über den Liber Pontificalis (p. 449) noch nichts von der grossen und hochverdienstlichen Ausgabe Duchesne's. Es wäre an dem Herausgeber gewesen, solche Lücken auszufüllen. Bei all' dem ist das Buch sehr brauchbar. Armellini, obgleich an Talent und methodischer Durchbildung sehr weit hinter Stevenson, Gatti und Marucchi zurückstehend, hatte bei grossem Fleiss und völliger Hingabe an die Sache über die Alterthümer Rom's eine Menge werthvoller Notizen gesammelt, wie dies namentlich seine ‚Chiese di Roma dal secolo IV al XIX', 2. ed. 1891, beweisen. So war er in der Lage, auch diesen Vorlesungen manche gute Notiz einzustreuen und es soll daher diese seine litterarische Hinterlassenschaft trotz ihrer unvollkommenen Gestalt der Aufmerksamkeit der Freunde unserer Disciplin empfohlen sein.

Der unermüdliche Orazio Marucchi hat im J. 1898 uns einen summarischen Wegweiser durch die Sammlungen des christlichen Museums im Lateran geschenkt[2]). Bekanntlich hat s. Zt. De Rossi in dem Omaggio der römischen Akademie an Pio IX (1877) die Inschriftensammlung des Laterans behandelt; später hat Joh. Ficker seinen ausgezeichneten Katalog der altchristlichen Bildwerke des Laterans (Lpz. 1890) publicirt. Marucchi's ‚Guida' umfasst darüber hinaus auch die übrigen christlichen Denkmäler des Lateranischen Museums, also die mittelalterlichen und modernen Gemälde. Auch hat der Verfasser kein specifisch-kritisches Interesse im Auge und sein Guida will die Schätze des Museums einem grösseren gebildeten Publicum erschliessen. Für denjenigen, welcher sich mit unseren christlichen Alterthümern bekannt machen will, giebt er eine rasche, willkommene Uebersicht. Der Lernende übersieht z. B. an der Hand der S. 112f. gegebenen Nachweise leicht das Formular unserer altchristlichen Grabschriften. Besonderen Dank wird er für die ausführliche Behandlung

[1]) Armellini, Mariano, Lezioni di Archeologia cristiana. Opera postuma, Roma, Tipograf. della Pace. 1898.

[2]) Marucchi, Orazio, Guida del Museo Cristiano Lateranense. Roma 1898, Tipografia Vaticana.

zwei der hervorragendsten epigraphischen Denkmäler, der Quiriniusinschrift (p. 91) und des Aberciuscippus (p. 96) haben. Marucchi hält (wie auch ich) noch immer an dem christlichen Charakter der Aberciusinschrift fest, und verwirft die Ansicht Dieterich's, welche ganz auf der falschen Unterstellung beruhe, dass die Aberciusinschrift später als die des Alexander sei.

Im Einzelnen liesse sich über Manches streiten. Hr. Marucchi erklärt z. B. die epigraphische Formel D · M · ☧ s (p. 131) = *Deo magno Christo sacrum.* Ich erlaube mir darauf zu verweisen, was ich in meiner RE. der Christl. Alterth. I 373 über diese Formel gesagt habe, welche zweifellos immer *dis. manibus. sacrum* zu lesen ist.

Von dem „Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana“ ist seit unserer letzten Besprechung noch das Doppelheft 3—4 des Jahrgangs III (Roma 1897) erschienen. Es wird eröffnet mit Bemerkungen des P. F Savio S. J. über zwei fälschlich dem hl. Ambrosius zugeschriebene Briefe, von denen der erste die Martyrer Gervasius, Protasius, Vitalis, Ursinius und Valeria, der zweite die hl. Vitalis und Agricola von Bologna betrifft. Der Ursprung dieser Documente ist nicht in Mailand, sondern in Ravenna zu suchen. Bei dieser Gelegenheit stellt P. Savio fest, dass die nach einer Notiz De Rossi's (Bull. 1872, 10) unter Innocentius I in Rom erstandene Vitaliskirche ursprünglich den Titel der hl. Gervasius und Protasius getragen und zwischen 500—595 diesen mit dem Namen des hl. Vitalis vertauscht habe. — Pag. 178 f. Stuhlfauth über ein Sarkophagrelief aus dem Communal-Magazin von Rom auf dem Monte Celio. Es gehört zu einem 1640 an der Stelle der wahrscheinlich von P. Marcus (336) zwischen der Via Appia und Ardeatina errichteten Basilika gefundenen Sarkophag, von dem eine Zeichnung in einer Hs. der Chigiana existirt, die Garrucci V 383 [3] schlecht reproducirt hat (De Rossi R S. III 9). Das von Stuhlfauth recognoscirte Fragment bietet die drei Jünglinge im Feuerofen und Noah in der Arche, die Taube aufnehmend. Die erstere Scene zeigt ausser den drei Hebräern eine vierte Person, in welcher Gott zu erkennen ist, der jene im Feuerofen beschützt (Dan. 3, 28). — Pag. 183 f. Aus den Conferenze di arch. crist. ist hervorzuheben: P. Burtin über eine christliche Basilika in Sicca Veneria in Africa mit griechischer Inschrift, welche S. Petrus erwähnt (5. Jh.?). — P. De Feis und P. Bonavenia über Reste jüdischer Hypogeen am Monteverde und bei der Nunziotella. — Mgr. Battandier über ein angeblich Karolingisches Elfenbein aus Marseille, welches Stevenson dann p. 240 ausführlich behandelt und als moderne Fälschung erklärt. Zwei Elfenbeinfigürchen tragen die Inschrift LEO. PP. KARL. REX und auf der Rückseite ECCESIA SVSANNA (Bez. auf das Mosaik von d. Susanna). Schon vor Jahren hatte der Eigenthümer dieses kleinen Denkmals mir Photographien desselben zur Beurtheilung eingesandt; ich gab ihm damals den wie es scheint nicht befolgten Rath, diese dreiste und lächerliche Fälschung für sich zu behalten und sich vor Niemandem damit lächerlich zu machen. — Pag. 183 berichtet Marucchi über die neuesten Ausgrabungen in den Katakomben. In

S. Pietro e Marcellino stiess man in der Nähe der Krypta dieser Martyrer auf Graffiti's von Besuchern und auf zwei Martyrernamen. In S. Domitilla fand man eine neue Krypta mit Bildern von Heiligen, welche dem Erlöser ihre Kronen bringen (IV. Jh.); in S. Ciriaco viele neue Gänge mit wohlerhaltenen Loculi. Ueber diese Ausgrabungen verbreitet sich Stevenson p. 187 f. des Weiteren, wobei p. 193 das bekannte Gemälde in S. Domitilla, die Anbetung der Magier mit vier Magiern (De Rossi Immagini scelte p. 20) einer neuen Betrachtung unterzogen und die Datirung auf die erste Hälfte des III. Jh. durch die Analyse der ganzen dies Bild bietenden Region gestützt wird. Ein schönes noch unedirtes Glas wird hier p. 189 f. erwähnt, welches die graziöse Acclamation bietet: AGAS BENE. — Pag. 101 f. Crostarosa über die auf den Dachziegeln von S. Silvestro e Martino ai Monti eingeschlagenen Marken (bolli doliari): eine willkommene Fortsetzung früher an diesem Orte erwähnter Studien. — Pag. 249. Giovenale berichtet über Ausgrabungen bei der Basilica di S. Cecilia in Trastevere. — Pag. 255. Stevenson über ein unter der Asburnhamschen Hss. der Laurenziana entdecktes neues Exemplar des in Cod. Vatic. 3851 schon von De Rossi gefundenen ältesten Indiculus der römischen Coemeterien (RS. I 130), von welchem Giorgi bereits ein zweites Exemplar aus dem XI. Jh. in der Chigiana entdeckt hatte (De Rossi Bull. 1878, 44). — Pag. 280 theilt der Herzog Leopold Torlonia eine Notiz mit über einen altchristlichen Sarkophag, welcher in seinem Palazzo via Bocca di Leone gefunden wurde; derselbe stellt Pastoralscenen, den guten Hirten u. s. f. dar und bietet Vergleichungspunkte mit dem von Garrucci V, tav. 357 4 publicirten Denkmal. Man ersieht aus der Mittheilung mit Vergnügen, dass der fürstliche Besitzer dieses Werkes in der christlichen Archäologie durchaus kein Fremdling ist. —Pag. 283 f. Stevenson über die Topographie der Via Ostiensis und des Coemeterium, welches als Grabstätte des hl. Paulus diente: eine glänzende Studie, in der wir eine der letzten Gaben begrüssen, welche wir der unermüdlichen Feder des Dahingegangenen verdanken. Zu diesen zählt auch S. 322 die Notiz über das s. Z. von F. Bock als Darstellung der Predigt des hl. Franciscus an die Vögel beschriebene, aber richtig dem XI. Jh. (!) zugeschriebene Elfenbeinplättchen des Museums von Buda-Pest (Mittheil. d. k. k. Centralcommission XII 117), in welchem schon Semper (Revue de l'art chrét. 1897, 492 f.) den fünften Schöpfungstag und ein Fragment des grossen Palliotto von Salerno erkannt hat. Das Plättchen war 1820 in Salerno durch einen ungarischen Soldaten entwendet worden. Es wäre an der Zeit, sämmtliche kleineren Fragmente des Palliotto einmal zusammenzustellen und eine vollständige und genügende Publication des merkwürdigen Schnitzwerkes zu geben. — Pag. 326 referirt Marucchi eingehend über die beiden ersten Bände meiner „Geschichte der christlichen Kunst".

Mit Stevenson hat das „Nuovo Bulletino di Archeologia Cristiana" seinen Hauptredacteur verloren. Es ist erfreulich, dass dieser schwere Verlust die hochverdiente Verlagshandlung nicht abhält, das Unternehmen

fortzusetzen, und dass Herr Professor Marucchi es auf sich genommen hat, demselben seine Kraft zu widmen.

Das XV. Centenar des Todes des hl. Ambrosius hat die prächtige Veröffentlichung der „Ambrosiana", Milano 1897, hervorgerufen, welche namentlich für die kirchliche Litteratur des Mailändischen Mittelalters ergiebig war. Einen Beitrag für die Katakombenwissenschaft brachte der Band aus Marucchi's Feder[1]: er beschäftigt sich mit dem Familienbegräbniss der Aurelii, welches er, den Spuren De Rossi's folgend, in der das Grab der hl. Soteris enthaltenden Abtheilung des Coemeteriums S. Callisto sucht. Diese Martyrin war eine Verwandte des hl. Ambrosius, dessen Schwester Marcellina, seinem Zeugnisse zufolge, sich dem jungfräulichen Leben gewidmet hatte — das domesticum piae parentis exemplum nachahmend. Als positive, aber freilich nicht gerade entscheidende Anhaltspunkte können zwei Umstände gelten. 1. Die Auffindung einiger Grabschriften mit dem Gentilitium Aurelius (so ein Aurelius Satirus, welches auch der Name des bekannten Bruders des hl. Ambrosius ist); einer mit dem Namen Marcellina und eines grossen Marmordenkmals mit dem in der Schrift des IV. Jhs. gehaltenen VRANIOR *UM*, welches Gentilicum auch bei dem Bruder des Ambrosius, Uranius Satirus uns begegnet.

Die Frage, wo Petrus das Martyrium erlitten, ist bekanntlich controvers. Ganz abgesehen von der berühmten Polemik über den Aufenthalt und Episkopat des Apostels in Rom streiten die localen Archäologen über die Stätte der Kreuzigung. Die Einen halten fest an der Tradition, welche letztere auf dem Janiculum sucht, die Andern entscheiden sich für das Vaticanum. Ein römischer Prälat, Msgr. Lugari, dem wir schon öfter begegnet sind, hat jüngst die traditionelle Ansicht verfochten, für die sich meines Erachtens eben auch nur die Tradition als Beweisgrund anführen lässt.[2])

Wie rach nach dem Hingange de Rossi's der Betrieb der christlichen Alterthumswissenschaft in Italien versinkt, das beweist wohl kaum etwas stärker, als dass ein 80 Lire kostendes Buch möglich wurde, wie das sogenannte Supplement des Herrn Oliviero Jozzi zur Roma Sotterranea. Der Verf. nennt sich Presidente dell' Academia delle Iscrizioni e d'Archeologia, Delegato pei monumenti della provincia d'Alessandria[3]). Man sagt mir in Rom, dass eine solche Accademia gar nicht existirt. Wenn doch, so kann man nur sagen tant pis! Denn dieser Band ist nichts als eine vollkommen kritiklose Sammlung älterer Abbildungen, unverstandener Dinge und zweifelloser Fälschungen!

Mein hochverehrter Freund Ad. Venturi hat unser Gebiet gestreift

---

[1]) Marucchi, Orazio. Il Sepolcro gentilizio di Sant Ambrogio nelle Catacombe di Roma e le Cripte storiche dei Martiri. Milano 1897.

[2]) Lugari, J. B. Le lieu du crucifiment de Saint-Pierre. Tours 1898. Mit 4 Tafeln.

[3]) Jozzi, Oliviero, Supplemento alla Roma sotterranea del comm. G. B. de Rossi. Roma, Tipogr. Failli.

in seinem lesenswerthen Essay über den Triumphbogen Constantin's[4]. Er geht zwar nicht näher ein auf die bekannte zwischen de Rossi und Garrucci verhandelte, auch von Piper besprochene Controverse über den Sinn des *instinctu divinitatis*. Aber er erörtert z. B. die auf dem Triumphbogen (an der Südseite rechts) erhaltene rohe Darstellung des Siegs über Maxentius am Pons Milvius, indem er (p. 8) hinweist auf die Aehnlichkeit derselben mit den altchristlichen Darstellungen des Durchgangs des Moses durchs Rothe Meer und den Untergang Pharao's. Mir ist längst wahrscheinlich, dass die altchristlichen Darstellungen des letzteren Sujets (welches in der vorconstantinischen Kunst noch fehlt) eine Bezugnahme auf Constantin's Sieg in sich schliessen; wobei wohl die analogische Beziehung als Bild des Ausganges aus diesem Leben bestehen kann, welche Le Blant Sarcoph. d'Artes XXX, 51 aus dem Sacramentarium Gelasianum nachgewiesen hat (vergl. Rh. d. chr. A. II, 389). Es hätte daran erinnert werden können, wie Constantin selbst sich offenbar gerne mit Moses in Parallele setzen liess (Eus. Vit. Const. I i. 12, 19, II c. 51) und wie er in dem grossen, nach dem Sieg über Licinius ausgegebenen Manifest selbst seine Berufung über das Meer her aus Britannien als Fügung der Vorsehung hinstellt (eb. II c. 29). Boissier (Rev. des Deux Mondes 1886, 70) hat die Sache auch flüchtig, nicht erschöpfend berührt.

Die Gräfin Ersilia Caetani-Lovatelli hat im J. 1898 drei Abhandlungen veröffentlicht, welche zwar in erster Linie das classische Alterthum angeben, bei denen aber die christlichen Antiquitäten doch manches Mal gestreift werden.[5] Ich mache namentlich auf die schöne Studie meiner berühmten Freundin über die Symbolik der Hand aufmerksam, auf welche ich zurückzukommen gedenke, wenn ich ein in meinem eigenen Besitz befindliches kleines Denkmal dieser Art einmal besprechen werde. Auch die Abhandlung über den Cult der Steine ist für die christliche Archäologie beachtenswerth.

Von dem Sacro Tesoro des Cav. Carlo Rossi habe ich die Leser des Repertoriums zu wiederholten Malen unterhalten. Dieselben wissen, dass die Echtheit dieses Schatzes s. Z. zu gleicher Zeit von mir und von P. Grisar angegriffen und namentlich von Letzterem in einer eingehenden Untersuchung bekämpft wurde. Sie wissen auch, wie verzweifelt sich Herr Rossi für seinen Schatz gewehrt hat. Jetzt ist der gute Mann auch aus dieser Zeitlichkeit geschieden, aber nicht, ohne kurz vor seinem Ende

---

[4]) Venturi, Adolfo, L'Arco di Costantino (Estr. delle Nuova Antol. Vol. LXVII. Ser. IV, fasc. del 1 febbr. 1897). Roma 1897.

[5]) Caetani-Lovatelli, Ersilia, La Casa aurea di Nerone (Estr. d. Nuov. Antol. LXVIII, Ser. IV. 16 nov. 1898). Rom. 1898. — Dies. Il culto delle Pietre (eb. 16 maggio). Rom. 1898. — Dies. Il Simbolismo della mano (Rivista d'Italia, 1898, fasc. 6). Rom. 1898.

Inzwischen hat die Verfasserin die in unseren letzten Berichten besprochenen Aufsätze wiederum in einem schönen Bande gesammelt: Scritti vari, Rom. 1898.

noch einmal einen Versuch zur Rettung seines Tesoro gemacht zu haben[6]). Die Broschüre ‚L'ultima parola' vergleicht den Padre Grisar mit Holophernes, dem Tempelräuber, weil Grisar sich an der Echtheit auch anderer berühmter Reliquien, wie der S. Culla, der Colonna della Flagellazione, dem Schneewunder der Basilica Liberiana u. A. vergriffen habe. Ich kann auch hier nur wieder bedauern, dass ein mir zwar sehr feindlicher, aber immerhin verdienter Gelehrter sich in der ‚heiligen' Stadt selbst eine derartige Behandlung musste gefallen lassen. Der Sache des Tesoro ist selbstverständlich auch mit dieser letzteren völlig kritiklosen Vertheidigung nichts geholfen.

Von den Zeitschriften hat die ‚Civiltà cattolica' aus der Feder P. Grisar's wieder eine Reihe Beiträge gebracht. Quaderno 1142, 211f. bringt Untersuchungen bezw. Berichte über das Mosaik im lateranensischen Oratorium des h. Venantius; über das in Parenzo gefundene Mosaik des h. Maurus; über die Ausgrabungen in Salona und die musivischen Bilder der hh. Anastasius, Septimius und Asterius; desgl. über die kürzlich in Salona hervorgetretenen Mosaiken mit S. Domninus und S. Venantius. — Quaderno 1147, 717: zur Geschichte der antiken Gewandung; wieder das Mosaik des h. Venantius; die Gewänder der Bischöfe und Priester. — Quaderno 1158, 707; 1162, 466f.: die Innenausstattung der altchristlichen Basiliken. Alle diese Aufsätze wird man mit Nutzen und Dank lesen und namentlich die letztere Studie sei angelegentlich Denjenigen empfohlen, welche sich mit der Geschichte der christlichen Cultstätten befassen.

Von P. Grisar's ‚Geschichte Rom's und der Päpste im Mittelalter, sind bis jetzt drei Lieferungen (Freibg. i. B. 1898) ausgegeben worden. Es wäre unstatthaft und ungerecht, auf Grund dieser drei Hefte ein Urtheil über das ganze Unternehmen abgeben zu wollen. Die alte und solide Gegnerschaft, mit welcher Herr Prof. Grisar mich beehrt, muss mir doppelte Reserve in der Beurtheilung Dessen auferlegen, was der Verfasser dieser neuen Geschichte Rom's — in Widerlegung derjenigen von Gregorovius — als Historiker geleistet hat. Auf diese Seite seines Werkes gedenke ich anderwärts und später — sine ira et studio — zurückzukommen. Die archäologische Seite kommt selbstverständlich in den Anfängen des Werkes am meisten in Betracht. Gregorovius, der kein Archäologe war, konnte und wollte die eingehende Berücksichtigung der Geschichte der antiken und speciell der altchristlichen Denkmäler nicht in den Plan seines Werkes hineinbeziehen. Um so bereitwilliger — und fügen wir gleich hinzu, um so erfolgreicher — hat das Grisar unternommen. Was die Archäologie der letzten vierzig oder fünfzig Jahre der Kenntniss der stadtrömischen Monumente und damit auch dem Studium der Geschichte des ausgehenden Alterthums und des beginnenden Mittelalters zugewonnen hat, ist hier sorgfältig verzeichnet, im Ganzen sachverständig beurtheilt und durch eine

[6]) L'ultima parola ma necessaria sul Sacro Tesoro Rossi rinforzante la storia dell'antica liturgica dottrina. Roma, Tipogr. Capitolina D. Battarelli 1898.

grosse Zahl guter Illustrationen erläutert. Wo die Einseitigkeit der theologisch-kirchlichen Tendenz nicht mitzureden hat, wird man hier durchweg eine gute Orientirung finden.

Unter den italienischen Zeitschriften scheint das neue ‚Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti' auch die Absicht zu haben, der christlichen Kunstgeschichte seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Man darf das jedenfalls von der Mitarbeiterschaft Orazio Marucchi's erwarten, welcher zu dem 1. Heft 1898 einen Aufsatz über die neusten Ausgrabungen auf dem Palatin beigesteuert hat. Ebendaselbst treffen wir auf die dankenswerthen Erörterungen des Abbate Cozza-Luzzi über das Petrarcaportrait des Cod. Vaticanus 3198. Viel fruchtbarer wird sich dem Anschein nach die neue Fortsetzung des früheren ‚Archivio dell' Arte' erweisen, welche seit vorigem Jahre unser Freund Adolfo Venturi unter dem Titel „L'Arte" herausgiebt. Den werthvollsten Beitrag aus dem Gebiet unserer Disciplin stellen darin wohl die drei Studien Wilpert's über das antike Costüm und speciell das Pallium dar, welche seither vervollständigt in einem splendid gedruckten und illustrirten starken Hefte ausgegeben wurden.[6])

Die erste dieser Untersuchungen beschäftigt sich mit dem Galacostüm der Consuln, so wie es die Monumente des vierten und der folgenden Jahrhunderte zeigen. Es kommen da 1. die Tunica talaris et manicata; 2. die Dalmatica; 3. die Toga picta (purpurea) in Betracht. An zweiter Stelle wird das Pallium des im Jahre 382 gegebenen Kleidergesetzes (Cod. Theodos. XIV, 1) geprüft. Dies Gesetz schrieb den Senatoren, den Officialen (Unterbeamten) und den Sclaven ihre Kleidung vor. Die Officialen sollen zum Unterschied von den einfachen Bürgern das Pallium tragen (ut discoloribus quoque palliis pectora contegentes condicionis suae necessitatem ex hiusmodi agnitione testentur). Kein Denkmal und keine weitere Nachricht giebt uns über das Officialenpallium einen Nachweis. Es handelt sich darum, aus andern Monumenten Schlüsse auf die Gestalt dieses Bandstreifens abzuleiten. Hier kam zunächst ein Material in Betracht, welches noch unsicher erscheinen konnte: eine in Carnuntum gefundene, von ihrem ersten Herausgeber, Studniczka (Arch.-epigr. Mitth. 1884, 69) als Bild Helagabalus', von Wilpert als eine weibliche, vielleicht die Göttin Isis darstellende Figur erklärt; dann eine vor etwa neun Jahren auf dem Terrain der Villa Ludovisi gefundene, für das Museo des Camposanto Tedesco erworbene Terracottenscherbe mit der Darstellung eines Sängers, der eine mehrmals um den Leib herumgeschlagene Schärpe trägt. Zuverlässigen Aufschluss geben drei Statuen von Isispriesterinnen (besonders der Galathea im Vatican, II. Jh.), von denen eine hier zum erstenmal reproducirt wird. Die hier auftretende Palla contabulata deckt sich in der Form mit der im vierten Jahrhundert auf dem Wandgemälde der hl. Petro-

---

[6]) Wilpert, Gius., Un Capitolo di Storia del Vestiario. Tre studii sul vestiario dei tempi postcostantiniani. Con 25 illustrazioni in zinco e una tavola fototipica. Roma, Tipogr. dell'Unione cooperativa ed. 1898. 4⁰.

nilla (c. 356) uns begegnenden, welche De Rossi zuerst Bull. 1875 publicirt hat. Dasselbe zu einem einfachen Streifen gewordene Abzeichen bemerkt man über der Paenula auf den Bischofsbildern (Sixtus und Optatus c. 560—573; Cubiculums des hl. Cornelius in S. Callisto (De Rossi R. S. I. tav. VII), welches Wilpert dem Pontificate Johann's III (560—573) zuschreibt.[7]) Aehnlich findet man es auf den dem sechsten Jahrh. angehörenden Mosaiken in Ravenna und schon im fünften auf dem bekannten Elfenbein der Domkirche zu Trier. Dem entspricht auch die Beschreibung des Palliums auf dem Bilde Gregor's des Gr. auf dem Coelius, welche uns sein Diakon Johannes (Vit. Greg. M. IV 84) aufbewahrt hat. Später erst (im VII. Jahrhundert) erhielt dies Pallium die Ornamentation durch zwei (nicht mehr) Kreuze. Der Bezeichung mit mehreren Kreuzen begegnen wir erst seit dem X.—XI. Jahrh. (so auf dem Bilde der h. Cyrillus in S. Clemente, dann in dem des P. Clemens in S. Clemente und dem des P. Calixtus I. in S. Maria in Trastevere (beide XII. Jahrh.)

Eine lehrreiche, die bisherige Angaben vielfach corrigirende Uebersicht dieser späteren Entwicklung des Palliums gab uns schon, kurz vor Wilpert's Publication, P. Grisar sowohl in der ,Civiltà cattolica', als in dem Aufsatz ,Das römische Pallium und die ältesten liturgischen Schärpen'[8]) wo die beigegebene Tafel die einschlägigen Denkmäler vom VI.—XII. Jahrh. zusammenstellt. Hier erhebt sich nun die wichtige Frage nach dem Ursprung des Pallium sacrum, welches in neuerer Zeit meist aus dem Galakleide der spätrömischen Consuln abgeleitet oder, wie De Marca zuerst meinte, aus den Abzeichen der kaiserlichen Würde den Patriarchen zugestanden wurde, die es dann den Metropoliten zuerkannten. Im Grunde geht diese Meinung auf die falsche Schenkung Constantin's an Sylvester I. zurück, wo mit dem Diadema auch das Pallium, das Frigium (ob = toga picta?) und Superhumerale erwähnt werden. Es lag dann nahe, das Pallium sacrum in Verbindung mit dem kaiserlichen Kleidergesetze von 382 zu bringen. Dieser Ableitung tritt nun Wilpert mit aller Entschiedenheit entgegen. Er sucht zuerst, was unzweifelhaft richtig ist, nachzuweisen, dass das Pallium ursprünglich kein Band, sondern der griechische Mantel (ἱμάτιον) war, ein

[7]) Die Zincotypie Fig. 15 a. in welcher Wilpert das Fresco aus der Krypta der h. Cornelius reproducirt, weist namhafte Varianten gegenüber dem De Rossi'schen Farbendruck auf. Hier wie auf zahlreichen andern Blättern, welche Msgr. Wilpert z. Z. die Güte hatte, uns vorzulegen, lässt sich beurtheilen, einen wie namhaften Fortschritt die von Wilpert beabsichtigte Veröffentlichung der Katakombenfresken über den De Rossi'schen Modus der Publication durch systematische Verwendung der Photographie haben wird. Die gesammte Bilderkritik und Bilderillustration der Katakombenwelt wird durch das von Wilpert beabsichtigte Unternehmen in ein neues Stadium treten. Ich hoffe und wünsche, dass die dem Zustandekommen desselben s. Z. entgegengetretenen Schwierigkeiten glücklich überwunden werden.

[8]) In der Festschrift zum elfhundertjährigen Jubiläum des Deutschen Campo Santo in Rom, herausgeg. von Steph. Ehses, Freiburg im Br. 1898, S. 83 f. Ich komme auf diesen Band zurück.

rechteckiges Zeugstück, das gerne von den Philosophen und Gelehrten getragen, wie Tertullian's Schrift ‚De Pallio' zeigt, frühzeitig von den Christen angenommen und gleich anderen Gewandstücken zwei- oder vierfach gefaltet getragen wurde. Nach dem Fresco der h. Petronilla zu schliessen, muss dieser Mantel bereits um die Mitte des vierten Jahrhunderts seine Transformation in das Pallium contabulatum erlebt haben. In der ersten Hälfte des fünften Jahrh. spricht der h. Isidor von Pelusium (s. c. 440) von ihm als einem wollenen Gewandstück, das der Bischof über der Schulter trägt, und das das Tragen des verirrten und wiedergefundenen Schafes durch den guten Hirten symbolisire (Isid. Pel. Ep. I, 136). Hr. Wilpert zieht aus dieser Aeusserung den Schluss, dass das Omophorion oder schärpenartige Pallium schon lange vor Isidor, der diese Symbolik nicht habe erfinden können, bestanden, also sein Ursprung wohl ins vierte Jahrhundert hinaufgehe und dass demnach das Pallium Sinnbild der Hirtengewalt der Bischöfe sei (p. 32). Seltsamer noch nimmt sich die Behauptung p. 24 aus: ‚il pallium era sempre in uso nella Chiesa, e al tempo della promulgazione della legge (v. 382) dovera già esistere anche come striscia, ὠμοφόριον,' weil 50 Jahre später Isidor bereits jene Symbolik vermerke. Hr. Wüscher-Becchi (A. Z. 1898, Beil. No. 242) hat diese Argumentation unbesehen angenommen. Sie ist gleichwohl nicht durchschlagend.

1. Identificirt Herr Wilpert, wie auch Grisar und jetzt Braun in seinem übrigens sehr besonnenen und hier und da auch Wilpert's Ansichten ablehnenden Artikel über das Pallium[9]) ohne weiteres das römische Pallium mit dem orientalischen Omophorion, von welchem Isidorus Pelusiota, dann, ihm folgend, der h. Germanus von Constantinopel um 715, der Patriarch Symeon von Thessalonich um 1410—1429 sprechen[10]) und dessen Abbildung wir aus dem V. Jahrhundert auf dem Trierer Elfenbein, aus dem Jahre 787 in dem das Concil von Nicaea darstellenden Gemälde und aus dem XIV. Jahrhundert in dem Omophorium des Eb. Moses (4 B 29) besitzen.[11]) Nimmt man dazu die Texte bei Goar ad Euchol. 312. King, Gebr. der russ. Kirche 31, so ergiebt sich, dass dieser um die Schulter herumgelegte Bandstreifen von allen Bischöfen (wahrscheinlich bis auf die Gegenwart) des Orients getragen wurde; dass er kein Abzeichen einer Metropolitan- oder Patriarchalgewalt war, von keinem Patriarchen verliehen wurde und in seiner etwas wechselnden Gestalt nicht ganz mit dem abendländischen Pallium zusammentrifft. Wenn man das Trierer Elfenbein ins V. Jahrhundert setzt, würde der Ursprung oder wenigstens das früheste nachweisbare Auftreten dieses Gewandstückes damit gegeben sein. Auf die vermeintlichen Pallien, welche Forrer in den Gräbern von

[9]) Braun, Jos., S. 9, Die pontificalen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Freiburg i. Br. 1898 S. 132 f. Ich komme auf das Buch zurück.

[10]) Die Texte bei Marriott, Vestiar. Christ. Lond. 1868, p. 119, 170 gesammelt.

[11]) Marriott a. a. O. Taf. XLI. LVI.

Achmim-Panopolis gefunden haben will, lege ich so wenig wie Grisar (S. 95) Gewicht.

2. In Rom und überhaupt im Abendland spricht weder eine urkundliche Notiz vor dem VI. Jahrhundert von dem Pallium, noch finden wir eine frühere Darstellung desselben auf Monumenten.

Die Berufung auf den Lib. Pontificalis, nach welchem Papst Marcus (336) dem Bischof von Ostia das Pallium verliehen, weil dieser den Papst zu weihen hatte,[12] ist durchaus hinfällig. Es ist anerkennenswerth, dass der Jesuit Braun (a. a. O. S. 138) zugesteht, es könne der Liber Pontificalis für die ersten Jahrhunderte nicht als zuverlässige Quelle betrachtet werden während sich Grisar (S. 100) und Wilpert an diesen Angaben mit einiger Gêne herumdrücken. Ich kann an dieser Stelle nur wiederholen, dass es endlich an der Zeit wäre, die zahlreichen Angaben des Papstbuches über die Innenausstattung der römischen Kirchen seit Constantin und alles damit Zusammenhängende als nicht gleichzeitige, sondern dem VI. Jahrhundert entstammende und aus den Anschauungen und Uebungen dieser Zeit hergenommene, in frühere Jahrhunderte hineingetragene Angaben zu erkennen und die archäologische Betrachtung von diesem Ballaste frei zu machen. Urkundlich ist, wie das auch Duchesne (I 203) anerkennt, das Pallium nicht vor dem VI. Jahrhundert erwähnt: wir begegnen der ältesten Verleihung eines solchen bei den Bischöfen von Arles, von Caesarius von Arles (VI. Jahrhundert) angefangen. Indessen mag zugestanden werden, dass die Vita Caesarii (I 4, Migne LXVII 1026) und die Briefe des P. Vigilius (Jaffé 913. 918) von dem Pallium als etwas längst Bekanntem sprechen. Auf den Monumenten erscheint es, wie auch Grisar (S. 87) und Braun (S. 139) zugestehen, erst seit dem VI. Jahrhundert, zuerst wohl in S. Vitale und S. Apollinare in Classe zu Ravenna. In Rom finden wir es auf dem Mosaik Felix III (526—530) in S. Cosma e Damiano, welches aber zu namhafte Restaurationen erfahren hat, um als Beweis angerufen werden zu können. Dann in dem Bilde P. Pelagius II. (579—590) in dem Mosaik von S. Lorenzo; wo jedoch die Papstfigur auch modernisirt ist. So wird wohl das Mosaik Honorius I. (615—638) in S. Agnese fuori le mura die älteste Darstellung des Palliums in Rom bleiben.

3. Demnach ist das Vorgeben, das Pallium habe in Rom sicher vor dem Kleidergesetz von 382 als kirchliches Abzeichen existirt, als gänzlich unerwiesen zu erachten.

4. Fällt damit die ganze Argumentation Wilpert's in seiner dritten Studie auf diesem Punkte in nichts zusammen, so folgt daraus noch keineswegs, dass, wie auch neuerdings noch Duchesne anzunehmen scheint (Origines p. 370), das kirchliche Pallium auf eine kaiserliche Verleihung zurückgehe.

Da wir das älteste Auftreten dieses Kleidungsstückes nicht kennen, wird man hinsichtlich seines Ursprungs und der ersten Anordnung des-

---

[12]) Lib. Pontif. in Marco, Ed. Duchesne I 202.

selben wohl immer nur auf Vermuthungen angewiesen sein. Uebereinstimmend schreiben Wilpert, Grisar und Braun demselben einen rein kirchlichen Ursprung bei. Aber auch damit ist die Sache nicht erledigt. Hat sich das Tragen dieser Schärpe wie der anderen priesterlichen Gewandstücke aus der Gewohnheit und der Anpassung an profanen Gebrauch entwickelt, oder ist es auf eine bestimmte päpstliche Anordnung zurückzuführen? Von letzterm kann sicher bei dem Omophorion der Orientalen keine Rede sein, wahrscheinlich auch nicht einmal bei den Bischöfen von Ravenna, die dies Kleidungsstück vielleicht in Constantinopel erst kennen gelernt haben. Eher lässt sich annehmen, dass sich gewohnheitsrechtlich eine von den Bischöfen beliebte Uebernahme des den Officialen 382 zugestandenen Palliums eingestellt habe und dass die Päpste seit dem VI. Jahrhundert den erfolgreichen Versuch gemacht haben, den Gebrauch dieses Palliums auf diejenigen Bischöfe einzuschränken, welchen sie es förmlich zugestehen wollten. Die Verleihung des Palliums rückt sodann in die Reihe jener Thatsachen ein, welche die allmähliche Entwicklung der Papsthoheit, besonders seit der Verlegung der päpstlichen Residenz auf den Palatin (nach 403) illustriren.

Ich habe in meinem letzten Jahresberichte, herausgefordert durch die Angriffe des Hrn. Wilpert, die Gründe dargelegt, welche mich nöthigten, manchen seiner Ansichten, Emendationen und Interpretationen meine Zustimmung zu verweigern. Obgleich Herr Wilpert seit seinem ersten Eintreten in die Litteratur zahlreiche und, ich sollte denken, sehr unzweifelhafte Beweise meiner ihm freundlichen Gesinnung gehabt, hat er aus meiner durchaus objectiven Darlegung Anlass zu einer leidenschaftlichen Erwiderung genommen, welche er zunächst mehreren Redactionen ohne Erfolg anbot und die dann endlich in den Hist. pol. Bl. (CXXII. 7. Heft, S. 481) unter dem geschmackvollen Titel ‚Schäden und Rückschritte auf dem Gebiete der christlichen Archäologie‘ zum Abdruck gelangte. Ich glaube, er hätte nicht so weit herabzugehen gebraucht, um für das Thatsächliche, was seine Replik enthält, Aufnahme zu finden: ich wäre der Erste gewesen, die Redaction des ‚Repertoriums‘ um Abdruck desselben zu bitten. Herr Wilpert konnte auf einigen Punkten Angaben meiner ‚Realencyklopädie‘ und meiner ‚Geschichte der christlichen Kunst‘ corrigiren: Niemand wird sich darüber wundern. Er hätte vergeblich fünfzehn Jahre in Rom gelebt und in täglichem Umgang mit den Monumenten zugebracht, wenn er damit nicht in den Stand gelangt wäre, die über ein ganzes, fast für den Einzelnen nicht mehr übersehbares Gebiet ausgebreitete Arbeit eines diesseits der Alpen wohnenden Schriftstellers hier und da zu emendiren. Er darf auch versichert sein, dass seine Berichtigungen, wo sie begründet sind, mit Dank bei einer neuen Auflage beider Werke verwerthet werden sollen. Dagegen darf er nicht erwarten, dass ich auf das Niveau herabsteigen werde, welches er für seine Erörterung in den „Hist. pol. Bl.“ gewählt hat und welches wahrhaftig unserm Freunde Duchesne nicht Recht giebt, wenn derselbe neulich in seiner Po-

lemik gegen Mommsen meinte: ‚décidément, même pour les moeurs littéraires, nous sommes en progrès‘ (Mélanges d'archéol. et d'hist. XVIII 417). Wenigstens haben die theologischen Archäologen das gute Beispiel, welches die profanen geben, bisher nicht allzu stark nachgeahmt, wie Herr Wilpert und die Civiltà cattolica in ihrem gemeinsamen Feldzug gegen mich bewiesen. Indessen — sit terra illis levis. Ich kann auf eine Fortsetzung dieser Polemik um so eher verzichten, als ich nur ausgesprochen habe, was in den Kreisen aller zuständigen Beurtheiler empfunden wird und was, in seinen Unterhaltungen über die Leistungen seiner Schule, De Rossi selbst stets in völliger Uebereinstimmung mit meinem Urtheil, von Herrn Wilpert und dem Maasse seiner Begabung und seiner methodischen Ausbildung gedacht hat. Vielleicht ist Herrn Wilpert auch seither selbst die Ueberzeugcng aufgedämmert, dass es für die Schule De Rossi's etwas Besseres zu thun gab, als sich auf den Weg kleinlicher und mesquiner Nörgelei zu begeben. Sein Verhalten, so wenig es seiner und meiner würdig war, wird mich übrigens keinen Augenblick abhalten, das, was er für unsere Wissenschaft gethan hat und thut, dankbar und vollauf anzuerkennen und, wie es oben geschehen, schon jetzt auf die von ihm beabsichtigte neue Veröffentlichung der Katakombenbilder als auf ein Werk hinzuweisen, welches wahrscheinlich das Namhafteste, Nützlichste und Nothwendigste darstellen wird, was, nach De Rossi, für die Kenntniss der Roma Sotterranea und ihrer Denkmäler noch zu thun übrig war.

Für Ravenna war es eine gute Fügung, dass ein mit der Stadt und ihren Erinnerungen so eng verwachsener Gelehrter wie Corrado Ricci mit der Aufsicht über ihre Denkmäler betraut wurde. Wie umfangreich die hier in Betracht kommenden Erhaltungsarbeiten sind, lässt der erste Bericht erkennen, welchen Ricci über seine Thätigkeit in Ravenna 1898 soeben ausgegeben hat.[13]) Das schöne elegant gedruckte Heft ist durch 26 Phototypien illustrirt, welche jedem Besucher der alten Kaiserstadt willkommen sein werden.

Eine für die Kunstgeschichte des Altars wichtige, seines glänzenden Namens würdige Publication reichte uns 1897 Camillo Boito in seinem ‚Altare di Donatello‘.[14])

Die Bedeutung des Donatello'schen Altarwerkes im Santo zu Padua ist in unserer Zeit von den namhaftesten Kritikern betont worden. E. Müntz hat es ‚l'ensemble le plus considérable à coup sûr, que le XV siècle ait produit‘, genannt. Bode und v. Tschudi haben es den schönsten Schöpfungen der Renaissance beigezählt, aber beide haben auch tief beklagt, dass die ursprüngliche Anordnung des Altars in einer die Wirkung

[13]) Ricci, Corrado, Ravenna e i Lavori fatti dalla Sovrintendenza dei Monumenti nel 1898. Bergamo 1899.

[14]) Boito, Camillo, L'Altare di Donatello e le altre opere nella Basilica Antoniana di Padova, compinte per il centenario della nascita del santo a cura della Presidenza della Veneranda Arca. 12 tavole e 48 disegni nel testo. Milano, Ulr. Hoepli ed. 1897, gr. fol., Pr. 36 £.

desselben total beeinträchtigenden Weise renovirt worden ist. In der That hatte der Barock an der Stelle des Donatello'schen Altars einen Aufbau gesetzt, in welchem zwar die neunundzwanzig Sculpturen des Meisters angebracht waren, der aber den ursprünglichen Eindruck des Werkes völlig vernichtete. Es war ein löblicher Gedanke des Vereins der Veneranda Arca, das siebente Centenar der Geburt des h. Antonius damit zu feiern, dass Donatello's Werk seiner ursprünglichen Idee entsprechend wiederhergestellt wurde, und es war gewiss ein ebenso glücklicher Gedanke, diese Restauration einem so ausgezeichneten Kunstgelehrten und Techniker wie Camillo Boito anzuvertrauen. Das Resultat seiner Studien liegt nun vor, und die prächtige Veröffentlichung, für welche wir der Verlagshandlung des unermüdlichen Herrn Hoepli dankbar sein müssen, giebt Zeugniss von dem vollkommenen Gelingen dieser schwierigen Unternehmung, welche nur durch ein gewissenhaftes Studium der kirchlichen Kunst und durch sorgfältige Berücksichtigung alles dessen, was Polidoro, Vasari, Gonzati, der Anonimo Morelliano, Salvagnini u. A. über den Gegenstand geschrieben hatten, ermöglicht wurde. Wer den Zustand des Chors wie er vor der Restauration sich darstellte, in Fig. 41 dieser Publication mit der den jetzigen Zustand veranschaulichenden Tafel I vergleicht, wird nicht umhin können, dem geistvollen und glücklichen Restaurator zu diesem neuen Triumph Glück zu wünschen.

Das Werk sollte von Niemandem unberücksichtigt bleiben, welcher sich mit der stilgerechten Herstellung oder Restauration von Altarwerken zu befassen hat. Ich mache ausdrücklich darauf aufmerksam, weil die gegenwärtigen Leistungen der Kunst und des Kunsthandwerkes hinsichtlich der ihnen bei Altarwerken gestellten Aufgabe noch sehr beträchtlich hinter berechtigten Forderungen zurückbleiben und eine Orientirung an den grossen Schöpfungen des Mittelalters und der Frührenaissance in hohem Grade zu wünschen ist.

Seit vorigem Jahre giebt Herr Prof. Egidio Calzini in Forlì eine bibliographische Monatschrift für italienische Kunstgeschichte heraus, welche auch die Erscheinungen auf dem Gebiete der christlichen Archäologie berücksichtigt.[15]) Ich möchte den noch nicht vorliegenden Abschluss des ersten Jahrgangs wenigstens abwarten, ehe ich mir ein Urteil über die Leistungsfähigkeit der übrigens einen guten Eindruck machenden neuen Zeitschrift erlaube.

Freiburg i. B., 1899, 1. Febr. *F. X. Kraus.*

---

[15]) Rassegna bibliografica dell'Arte italiana, diretta dal Prof. Egidio Calzini. Editore Licinio Cappelli, Rocca s. Casciana. Anno I. 1898. Kostet für Italien 5, fürs Ausland 7 £.

Dr. W. v. Obernitz, Vasari's allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei. Strassburg, Heitz & Mündel, 1897. 199 S.

So viel Thatsächliches auch durch Einzelforschungen und Studien in den Archiven zu Tage getreten ist, das unsere Kenntniss von dem Leben der italienischen Künstler bereichert und Vasari's Angaben als unglaubhaft, falsch oder ungenau erweist, so sind Vasari's Lebensbeschreibungen dennoch bis auf die Gegenwart die Hauptquelle geblieben, aus der alle schöpfen, die sich mit der Kunstgeschichte Italien's beschäftigen. Weil aber Vasari's Autorität — trotz vieler Angriffe im einzelnen — so gross geblieben ist, darf man es als eine betrübliche Nachlässigkeit, für welche nicht den Einzelnen, aber die Gesammtheit die Schuld trifft, bezeichnen, dass die Arbeit noch immer nicht gethan ist, nachzuweisen, auf welchen Grundlagen Vasari's Werk beruht. Diese Arbeit muss von zwei Punkten aus unternommen werden. Vom historisch-kritischen Standpunkt aus muss man untersuchen, wie Vasari's Buch entstand, welche Quellen er benutzte. wie weit ihm Freunde behilflich waren u. dgl. m.

Das vorliegende Buch löst die zweite Aufgabe, vielleicht nicht abschliessend, so doch völlig aufklärend. Es soll festgestellt werden, welches die allgemeinen Anschauungen Vasari's sind, und zwar für das eine Gebiet der Kunst, die Malerei — deren Darstellung ja doch den breitesten Raum in der Oekonomie des Werkes beansprucht. Dass Vasari auch bei der Abfassung seiner Biographien solche allgemeinen Gesichtspunkte ins Auge fasste, geht deutlich aus seinen gelegentlichen Bemerkungen hervor (s. p. 1 u. 2); dass er aber nicht die Absicht hatte, ein ästhetisches System aufzustellen, beweist schon der Titel seines Werkes, in dem er „Künstlergeschichte“, nicht „Kunstgeschichte“ geben wollte. Als echter Renaissance-Mensch war er in erster Linie Praktiker.

Vasari's allgemeine Kunstanschauungen haben für uns einen doppelten Werth: einmal zu erfahren, wie man in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, im Augenblick etwa, als die Kunst zum Niedergang sich wandte, über die grossen allgemeinen Fragen dachte, dann, wie oben angedeutet, festzustellen, inwieweit diese aesthetischen Ueberzeugungen Vasari's Urtheil beeinflusst haben. Nun war die Aufgabe nicht leicht; es galt nach gewissen Gesichtspunkten das Vasari'sche Werk mit grösster Sorgfalt zu durchforschen, und auf breitester Grundlage zu sammeln, all' die kleinen und grossen Stellen, in denen ein aesthetisches Werthurtheil steckt, zusammenzubringen. Mit grosser Hingebung hat Verf. die mühevolle Arbeit gethan, und denen, die nach ihm kommen, vorgearbeitet. Mit einer Kenntniss der Materie beherrscht er seinen Stoff, die doppelt erfreut zu einer Zeit, in der Jacob Burckhardt missbilligend geschrieben hat, Vasari würde „oft nur eilig nachgeschlagen, aber selten ganz gelesen.“ Nachdem er in einem „allgemeinen Theil“ kurz Vasari's Angaben über „Wesen und Ursprung der bildenden Künste, ihr gegenseitiges Verhältniss und ihr Zusammenwirken“ sowie über „Wesen und Darstellungsgebiet der

Malerei“ vereinigt hat, geht er in dem „speciellen Theil“ (p. 26—183) auf Vasari's Stellung zu den massgebenden Fragen ein: Zeichnung, Perspective, Farbengebung, Relief, Studium, Anordnung und Ausführung des Kunstwerks, Illusion und Schönheit als höchste Anforderungen an ein Werk der Kunst. Stets findet man die allgemeinen Stellen bei einander, in denen Vasari's Meinung sich kundgiebt, und daran gereiht jene zahlreichen Einzelurtheile über bestimmte Kunstwerke, an denen Vasari deduciert, was er meint. Die Widersprüche, auf die Verf. dabei öfters gestossen ist, wird man dem Vasari nicht allzusehr zum Vorwurf machen: hat er doch oft sicherlich mit dem frischen Eindruck eines Kunstwerks, unter dem vollen Zauber stehend, seine Meinung hingeschrieben, und dabei eine Einzelheit gelobt, die in diesem Zusammenhang gut und lobenswerth war. Gerade das Momentane giebt Vasari's Sprache jenen Schwung, der noch heute mitfortzureissen vermag, und seinem Werk eine grosse Bedeutung als Litteratur-Denkmal sichert.

Immerhin ersieht man, wenn man dem Verfasser aufmerksam folgt, dass gewisse allgemeine Anschauungen sich durch das ganze Werk hindurchziehen und des Aretiner's Denkweise bestimmen. Man darf nie bei der Lectüre vergessen, in welcher Umgebung, in welcher Schule er emporgewachsen war. Die Traditionen der Florentiner Malerschule mit ihrer auf das zeichnerische gerichteten Tendenz, die Ueberzeugung, dass Michelangelo's Stil die höchste Kunstform bedeute, hatten für ihn dogmatische Kraft angenommen. Diesen Umstand muss man immer berücksichtigen, wenn man Vasari's Werthurtheile verwenden will. Ferner die Thatsache, dass er die Kunst der norditalienischen Schulen doch nur flüchtig kannte, und von ihrem Entwicklungsgang keine rechte Vorstellung hatte. Für die coloristische Richtung in der venezianischen Malerei z. B. ging ihm das volle Verständniss ab, wie auch die Fähigkeit, die Arbeit einer schaffensfrohen Phantasie, der das Schöne als solches genügte, ohne Rücksicht auf antiquarische Gelehrsamkeit zu begreifen (man vergl. seine begeisterten Schilderungen der Fassadenmalereien des Polidoro und Maturino mit dem Urtheil über die Fresken am Fondaco de 'Tedeschi, deren Kunstwerth doch ohne jeden Zweifel unendlich viel höher stand). Die wesentliche Bedeutung einer in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts doppelt grossartigen Erscheinung wie Tintoretto konnte er vollends nicht erfassen; und wenn er ihm seine Bravourmalerei zum Vorwurf macht, so empfand er kaum, dass er und seine Altersgenossen, die mit ihm in den Fusstapfen Michelangelo's wandelten, einem viel schlimmeren Manierismus sich hingaben, ohne dafür eine hervorragende eigene Kraft in die Wagschale legen zu können. Vielleicht hätten solche und ähnliche allgemeine Anschauungen, und der Einfluss, den dieselben auf die Vasarische Darstellung geübt haben, stärker herausgehoben werden können. Einzelne Bemerkungen darüber sind gelegentlich eingestreut, und müssen aufgesucht werden, z. B. die sehr richtige Beobachtung, dass Vasari das Studium der in Rom angesammelten antiken Kunstschätze für nothwendig

erachtete und bei Andrea del Sarto, Correggio, Tizian, Dürer dieselbe Bemerkung macht, dass nicht ein Aufenthalt in Rom ihrer Kunst die letzte Weihe gegeben hätte (s. p. 91 ff.). In der Schlussbetrachtung (p. 183 ff.) wird die Entwicklung der Kunst nach Vasari's Anschauung kurz gezeichnet. — Eine grössere Sorgfalt bei der Durchsicht der Correcturen hätte die grosse Zahl der Druckfehler, die bei der Lectüre empfindlich stören, wohl vermindern können. *G. Gr.*

Sculptur.

Der Dom zu Bamberg. Photographisch aufgenommen von Otto Aufleger, Architekt, mit geschichtlicher Einleitung von **Arthur Weese**, Dr. phil., Privatdocent an der Universität München. München, L. Werner 1998. 60 Lichtdrucktafeln u. 12 S. Fol.

Endlich kommt die Bearbeitung der deutschen Bildhauerkunst des XIII. Jahrhunderts mehr in Fluss! Es war nachgerade wirklich beschämend geworden, wie sehr wir dies Kapitel, eines der schönsten der ganzen deutschen Kunstgeschichte, vernachlässigt hatten, während wir über Fragen, wie etwa die nach dem Geburtsort des Niccolo Pisano, Druckbogen auf Druckbogen füllen konnten. Wenn die photographische Publication nun angefangen hat, freilich mehr nach zufälligen Anregungen, bald hie bald da einen Griff in dieses Gebiet zu thun, so ist es schwer zu sagen: sollen wir uns über das gebotene Gute freuen? oder sollen wir beklagen, dass dadurch die Verwirklichung des Besseren, d. i. einer planmässigen Gesammtpublication, weiter hinausgeschoben wird? Lassen wir diese vielleicht zu hypochondrische Betrachtung bei Seite, so bekennen wir gern: eine so reiche und schöne Darbietung wie die hiermit angezeigte, ist uns auf diesem Gebiete noch nicht geworden. Verglichen z. B. mit den zu Anfang der 90er Jahre erschienenen, damals mit Recht gelobten, Photographien E. v. Flottwell's aus Magdeburg und Naumburg ist der technische Fortschritt ganz bedeutend. Bildmässige Gesammtwirkung und Klarheit der Einzelform gehen aufs schönste zusammen. Dabei waren die zu überwindenden Schwierigkeiten in Stellung und Beleuchtung zum Theil beträchtlich. Von den 60 Lichtdrucktafeln ist keine überflüssig; ich hätte einige Details mehr, namentlich von dem (auch von Weese nicht ganz nach seinem Werth eingeschätzten) Nordportal recht gern gesehen. — Der dem Tafelwerk beigegebene Text von Weese ist ein sorgfältig redigirter Auszug aus dessen 1897 erschienenen Studien „Die Bamberger Domsculpturen“. Einer eingehenden Besprechung enthalte ich mich, da soeben von anderer Seite die Frage in weiterem Rahmen wieder aufgenommen wurde. Pflegt es doch bei derartigen Forschungen gewöhnlich so zu gehen, dass das beim ersten Angriff noch ziemlich einfach aussehende Problem in der weiteren Verfolgung immer complicirter wird. Für ein Hauptergebniss von Weese's Untersuchung, das sicher unerschüttert bleiben

wird, halte ich die Vervollständigung des vorher nur bruchstücklich gelieferten Nachweises über den engen Schulzusammenhang der jüngeren Bildhauergruppe Bamberg's mit Reims. Unbeschadet dieses Nachweises kann aber sehr wohl die Frage gestellt werden: ist die Tradition des älteren Stils vollständig abgebrochen? oder flicht sie sich in irgend einer Weise in den jüngeren hinein? Weese verneint es (mit Ausnahme des Nordportals, wo die Vermischung auf der Hand liegt). Weese sieht aber auch den älteren Stil nicht als autochthon an, sondern ebenfalls als französisch beeinflusst, wenn auch von einer ganz andern Stilregion her, nämlich der burgundischen oder südfranzösischen; er verweist besonders auf Vézelay, Toulouse, Moissac. Jetzt theilt A. Schmarsow mit (Repert. XXI, S. 425), er habe dieselbe Ansicht seit Jahren schon gehegt, und ich kann hinzufügen, dass ich eine noch grössere Aehnlichkeit, als die von Weese angerufenen Denkmäler sie bieten (Schmarsow nennt keine einzelnen) an der Fassade von Ste. Croix in Bordeaux bemerkt habe. Ich sage das natürlich nicht, um meine „Priorität“ in Sicherheit zu bringen, sondern nur um festzustellen, dass drei Beobachter unabhängig von einander und im Detail auf verschiedenes Material sich stützend, dieselbe Wahrnehmung gemacht haben. Dagegen sehe ich in ihr noch nicht mit Schmarsow einen „entscheidenden Schritt“. Mir fehlen noch durchaus die Verbindungspunkte auf dem langen Wege von der Garonne zum Main, vielmehr vermuthe ich als Grund der — an sich unleugbaren — Verwandtschaft irgend eine in der Entwicklung höher hinauf liegende Instanz x. Dahin scheint jetzt auch Weese zu neigen. Er sagt im Text zu Aufleger's Tafeln (S. 7), wenn er auch nicht behaupten wolle, dass der Meister des älteren Stils (Georgenchorschranken) unmittelbar aus einer französischen Werkstatt hervorgegangen sei, so halte er sich doch berechtigt zur Vermuthung einer Art Wurzelgemeinschaft mit der französischen Kunst. Das lautet allerdings zurückhaltender, als früher. Und meines Erachtens mit Grund. Die Frage ist wohl überhaupt noch nicht spruchreif. Weese's Verdienst bleibt es, die Discussion über sie eröffnet zu haben. *Dehio.*

Graphische Künste.

A Florentine Picture Chronicle being a series of 99 drawings by Maso Finiguerra reprod. from the originals in the British Museum by the Imperial Press, Berlin, with descriptive Text by **Sidney Colvin.** London. Quaritch 1898.

Vor einiger Zeit hat das British Museum eine Reihe von Zeichnungen erworben, die einen Theil einer Bilderchronik der Weltgeschichte nach der mittelalterlichen Vorstellung bilden. Sie illustrirt die einzelnen Epochen durch Darstellungen der hervorragendsten biblischen, mythologischen und historischen Persönlichkeiten, wie sie durch die historischen Autoritaten

des Mittelalters in chronologischer Reihe zusammengestellt waren und sich in der populären Vorstellung, wie wir hier sehen, noch bis in die Renaissance erhalten hatten. Diese vor allem gegenständlich sehr interessanten Zeichnungen sind von Prof. Sidney Colvin, dem hochverdienten Leiter des Londoner Kupferstich-Cabinets in vorzüglichen, von der Berliner Reichsdruckerei hergestellten Reproductionen veröffentlicht und mit einem Texte versehen worden, der eine überaus sorgfältige und gründliche Zusammenstellung des gesamten bezüglichen literarischen und künstlerischen Materials und eine eingehende, allseitige Würdigung der Zeichnungen enthält. Für das Studium der Darstellungskreise, die vom Mittelalter in die Renaissance übergehen, sind die Zeichnungen von grösstem Interesse.

Das gegenständliche Interesse allein hätte aber den Herausgeber gewiss nicht dazu veranlasst, den künstlerisch nicht auf der höchsten Stufe stehenden Zeichnungen ein so sorgfältiges Studium und eine so prachtvolle Publication zu widmen, wenn dieselben nicht seiner Ansicht nach eine ganz besondere Bedeutung für die Geschichte des ältesten italienischen Kupferstiches besässen. Er schreibt sie keinem Geringeren zu als dem von Vasari und Cellini als vorzüglichen Niellatoren gerühmten Maso Finiguerra, auf den seit Vasari bekanntlich die Erfindung der Technik des Kupferstichabdrucks zurückgeführt wird, und sieht in ihnen den Ausgangspunkt einer grossen florentinischen Stecherschule. Vasari's unklare, anekdotenhafte Erzählung von Finiguerra's Erfindung kann nun wohl endgiltig als willkürliche Reconstruction erwiesen gelten, nachdem eine ganze Gruppe von italienischen Stichen früheren Ursprunges bekannt geworden ist. Der Herausgeber selber hält an der Tradition nicht fest, glaubt aber doch Finiguerra und seiner Werkstätte, gerade auf Grund der vorliegenden Zeichnungen, einen bedeutenden Antheil an den Erzeugnissen des florentiner Kupferstiches im Beginne der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zuweisen zu können. Er sucht darzuthun, dass die Chronik durch den Tod Finiguerra's (1464) unvollendet geblieben sei, und dass diese und andere seiner Zeichnungen von seinen Schülern in Stichen verwertet worden seien. In den Costumen und in der engen Anlehnung der Zeichnungen an Ghiberti und besonders an die Gruppe der florentiner Realisten Castagno, Uccello, Pollaiolo und Baldovinetti, in dem Einflusse Donatello's und vornehmlich in der Mischung der älteren gothisirenden Ornamentik mit antikisirenden Renaissancemotiven sieht er die Beweise dafür, dass die Chronik in Florenz und nicht nach ungefähr 1455—65 entstanden sein könne.

Sein wesentlichstes Argument für die Zuschreibung der Chronikzeichnungen an Finiguerra liegt aber in ihrer, wie er meint, augenfälligen Uebereinstimmung mit einer Gruppe von Zeichnungen in den Uffizien*),

*) Den Uffizienzeichnungen können zugefügt werden: eine Zeichnung, ebenfalls „Finiguerra" bezeichnet, im Gabinetto Nazionale delle stampe in Rom, eine im Band Resta der Ambrosiana in Mailand, eine weitere im Louvre (Braun 516)

die durch spätere Aufschrift als Werke Finiguerra's bezeichnet sind, und ferner mit einigen der Intarsien der Domsacristei in Florenz, die, wie urkundlich feststeht, nach Finiguerra's Zeichnungen ausgeführt worden sind. Mit dem Nachweise, dass die Chronik von demselben Autor herrühre wie die Zeichnungen der Uffizien und die Intarsien, steht und fällt Colvin's Hypothese.

Obwohl nun die Verwandtschaft der Uffizienzeichnungen mit denen der Chronik, die alle der gleichen Kunstrichtung zwischen Pollaiuolo und Baldovinetti angehören, unleugbar ist, so muss doch der Gegensatz im persönlichen Stil der Ausführung die Möglichkeit, dass sie von derselben Hand ausgeführt sein könnten, als ausgeschlossen erscheinen lassen. Die Technik der Uffizienzeichnungen ist eine andere, viel freiere, breitere und sicherere als die viel kleinlichere und unruhigere der Chronik, die Gestalten dort zeigen viel schlankere, kräftigere Structur als die gedrungenen, wulstigen, dicken Formen hier (vgl. bes. die Kindergestalten, z. B. Tf. 45). Die Einzelformen der Chronikzeichnungen sind äusserst kleinlich und dabei wenig sorgfältig, die Bewegungen der meisten Figuren von auffallender Plumpheit und grossem Ungeschick. Ebenso weichen sie in den Typen und in der Faltengebung wesentlich von den Uffizienzeichnungen ab. In Landschaft und Perspective lassen sie eine grundsätzliche Verschiedenheit von Finiguerra's Intarsien deutlich genug erkennen. Die beiden Zeichner gehören der gleichen Schule an, unterscheiden sich aber durchaus in ihrer persönlichen Handschrift und vor allem in ihrem Verhältnisse zur Natur. Für eine Identifizierung des Autors der Uffizienblätter mit Finiguerra bieten weder die späten Aufschriften noch ihr stilistisches Verhältniss zu den Intarsien eine genügende Grundlage. Der Uffizienzeichner ist zwar auch nur ein Künstler zweiten Ranges, aber er geht auf selbstständige frische Naturbeobachtung aus, der Chronikzeichner dagegen trägt die ganze ängstliche Kleinlichkeit des Copisten zur Schau, der sich dafür auch gerne gehen lässt. Daraus erklärt sich auch die grosse Ungleichheit der einzelnen Blätter der Chronik, die Colvin zuerst an verschiedene Hände denken liess, und selbst auch der einzelnen Gestalten in demselben Bilde. Man beachte z. B. Tf. 39, wo zur Seite des überaus steifen Theseus die elegant bewegte botticelleske Amazone steht oder Tf. 58, wo die graziöse Erscheinung der Medea wenig mit ihrem ungeschickten Partner Jason harmonirt. Der Gegensatz solcher gut gezeichneten einzelnen Gestalten mit den gewöhnlichen plumpen Figuren des Chronikzeichners lässt sich nur dadurch erklären, dass eben diese feinere Gesellschaft nur hinzugebeten ist. Wo er eine hübsche, brauchbare Figur sieht, benutzt er sie, so gut er kann, um seine Bilder auszustaffiren. Colvin selber hat auf eine ganze Reihe von Entlehnungen hingewiesen, die noch durch andere vermehrt werden könnten

---

nnd ein Blatt der ehemaligen Sammlung Grahl (Katalog Abb. 99); ähnlich, aber von anderer Hand ist ein grosses Blatt mit der Geschichte Adam's und Eva's im Städel'schen Institut in Frankfurt.

(z. B. ist der Engel Tf. 11 Masaccio's Fresco der Vertreibung aus dem Paradiese entnommen). Aber nicht die Entlehnungen an sich wären gegen Finiguerra, unter dem wir uns vielleicht auch nicht einen durchaus original erfindenden Künstler vorzustellen haben, beweisend, sondern die Art, wie solche erborgten Figuren verwendet und umgestaltet sind, wie sie so gar nicht verarbeitet, so gar nicht dem Charakter der Zeichnungen angepasst sind. Besonders charakteristisch ist — unter vielen anderen Fällen — der sehr gut bewegte Cain (Tf. 1), der zu Abel in gar keiner Beziehung steht und ihn mit seinem Schlage höchstens auf Umwegen treffen könnte. Er ist augenscheinlich einer anderen Darstellung entnommen, ebenso wie Esau (Tf. 13) dem Engel im Verkündigungsbilde Baldovinetti's in den Uffizien, wie Colvin selber bemerkt, nachgebildet ist, nur dass die demüthige Haltung und der sanfte Augenaufschlag des Verkündigungsengels so gar nicht zu einem Esau passen wollen. Die entlehnten Figuren fallen überall aus dem Rahmen heraus und stehen in ihrer grösseren Feinheit und Eleganz im Contrast mit den eigenen plumpen Gestalten des Chronikzeichners. Einen recht augenfälligen Beweis dafür, dass der Künstler der Chronik copirt und zwar gelegentlich auch den Uffizienzeichner, bietet die knieende Kranzbinderin Tf. 94, die Colvin gerade als die sicherste Stütze für seine These, dass die beiden eine Person seien, anführt. Die frische Studie der Uffizien ist in der Chronik so ängstlich und unsicher copirt, der florentinische Typus so stark vergröbert, dass das Verhältniss nicht zweifelhaft sein kann, vollends nicht, wenn man beachtet, dass in der Uffizienzeichnung das Mädchen ein Tuch hält und wohl als eine die Windeln für das neugeborene Kind wärmende Dienerin in der Geburt Mariae oder Johannis gedacht ist, während die Bewegung der Hände in dem Chronikbilde nicht sehr geschickt in die des Kranzbindens verwandelt ist.

Die Entlehnungen sind meist um so auffälliger, als der Chronikzeichner bei seinem geringen Compositionstalent die fremden Gestalten noch weniger als die eigenen in den Raum einzufügen weiss. Charakteristisch für seinen Mangel an Raumgefühl ist, ganz abgesehen von dem Missverhältniss der Gebäude zu den Personen, die Ueberfüllung des Raumes mit Nebendingen, z. B. Büchern u. dgl., und vor allem die Ueberladung aller Theile mit eintönigem, halb noch gothischem, halb schon der Renaissance entlehnten, wenig verstandenen Ornamenten, die eine grosse Unruhe und Unklarheit erzeugen. Man vergleiche die grosse, breite und discrete Behandlung der perspectivisch vorzüglichen Hintergründe und Ornamente in den Intarsien, aus denen die breit modellirten Gestalten kräftig hervortreten, mit der Art, wie in der Chronik alles ohne Gefühl für Proportion und für das Wesentliche der Darstellung nebeneinandergestellt ist, um sich zu überzeugen, dass wir hier doch recht verschiedenartig arbeitende Künstler vor uns haben.

Die starke Bevorzugung des rein Ornamentalen, das Stilisiren und Schematisiren auch der Naturformen braucht nicht auf den Goldschmied zu deuten. Der Chronikzeichner hat das nicht nur mit schwächeren,

wesentlich decorativ arbeitenden Künstlern (ich erinnere z. B. an Agostino di Duccio), sondern vor allem mit den handwerksmässigen, auf ornamentale Fülle und Ausfüllung bedachten Miniatoren gemein. Auf einen Miniator weist vor allem das Missverhältniss des Ornaments zu den auszuschmückenden Gegenständen hin und das Ueberwiegen des Beiwerkes. Das dicke, grossblättrige, raumfüllende Ornament ist das bevorzugte Material dieser Kunstgattung. Wir können es auch noch in ganz frühen florentiner Stichen der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, die mit den Miniaturen noch in engerem Zusammenhange stehen, beobachten, während die späteren Stiche ein feineres, zierliches Rankenornament bevorzugen. Der Zusammenhang der Chronik mit der des Besozzo, auf die Colvin mehrfach hinweist, ist gegenständlich und formal doch ziemlich gross. Vgl. z. B. Hercules Tf. 41 mit Fig. 6. Es kann leider hier auf Einzelnes nicht näher eingegangen werden, es wäre auch noch ein umfangreicheres Vergleichsmaterial erforderlich, um das Verhältniss der Chronik zu dem noch wenig studirten Schatze italienischer Miniaturen und so die Zeit ihrer Entstehung feststellen zu können, es sollten hier nur einige Beobachtungen angeführt werden, die m. A. nach zu einer von der Colvin's abweichenden Beurtheilung der Chronik und ihres Verhältnisses zu der künstlerischen Person und der technischen Sphäre Finiguerra's veranlassen müssen.

Von der Frage nach dem Autor der Chronik ist die nach ihrem Verhältniss zu den Florentiner Stichen der Zeit an sich unabhängig. Colvin führt eine lange Reihe von Florentiner Kupferstichen und Niellen auf, die seiner Meinung nach mit den Zeichnungen in unmittelbarem Zusammenhange stehen. Er folgert aus diesen Uebereinstimmungen, dass die Stiche vom Chronikzeichner oder seinen Schülern ausgeführt seien. In vielen Fällen wird man nicht zugeben können, dass eine Beziehung zwischen Zeichnungen und Stichen überhaupt bestehe, z. B. Tf. 23 mit Abb. 63, Tf. 10 mit Abb. 57, Tf. 26 mit Abb. 66, Tf. 28. mit Abb. 67, Tf. 42 mit Abb. 75; häufig wird man eine Entlehnung von der einen oder der anderen Seite nicht nothwendig anzunehmen brauchen, zumal gewisse Bewegungsmotive schnell Gemeingut der florentiner Schule geworden sind, vgl. bes. Tf. 39. In den wenigen Fällen aber, in denen eine unmittelbare Beziehung zwischen Zeichnung und Stich wirklich besteht, fällt der Vergleich durchgehends zu Ungunsten des Chronikzeichners aus. Man vergleiche z. B. das Labyrinth Tf. 46-47 mit der Abbildung des Stiches. Abgesehen davon, dass in der Zeichnung die Ariadne des Stiches, die nothwendig dazugehört, wohl aus Raummangel, fortgelassen worden ist, erscheint die Gestalt des Theseus im Stiche so viel eleganter bewegt und feiner gezeichnet, die Gruppen des Hintergrundes im Stich so viel geschickter und sorgfältiger ausgeführt, die ganze Gruppirung so harmonisch und übersichtlich gegenüber der recht unklaren, mit Beiwerk überladenen Composition der Chronik, dass es nicht zweifelhaft sein kann, wer von den Beiden der Copist gewesen ist.

Ebenso ist Tf. 58 Medea und Tf. 60 Diomedes nach den Kupfer-

stichen (oder gemeinsamen Vorbildern) copirt, nicht etwa die Stiche nach den Zeichnungen. Dass der Chronikzeichner der Copirende, nicht der das Vorbild liefernde sein muss, geht aber, abgesehen von der grösseren Schwäche seiner Zeichnung, auch aus dem Stilcharakter der entlehnten Gestalten deutlich hervor. Die Stiche der sog. feinen Manier, die hier vor Allem in Frage kommen, tragen durchaus botticellesken Kunstcharakter an sich. Nicht allein die Formen, sondern auch die malerische Behandlung der Schattengebung beweisen diesen Einfluss Botticelli's, der ja auch durch Vasari ausdrücklich bezeugt ist. Der Chronikzeichner schliesst sich offenbar mehr der pollaiuolesken Richtung an, die wenigen botticellesken Gestalten, die er den Stichen entlehnt, contrastiren auffällig genug mit seinem gewöhnlichen Typus. Wo findet man sonst in der Chronik diese Eleganz der sanft geschwungenen Bewegung, diesen feinen, süsslich empfindungsvollen Ausdruck, der den Stichen der „feinen Manier" eigenthümlich ist? Schon darum wäre es ausgeschlossen, dass die botticellesken Stecher der feinen Manier dem einer ganz anderen Stilrichtung angehörenden Chronikzeichner irgend etwas zu verdanken hätten. Aus demselben Grunde kann aber auch Finiguerra nichts mit den Stichen der botticellesken Gruppe zu thun haben, denn auch er gehört, wie die Nachrichten und die Intarsien, seine einzig sicheren Werke, beweisen, der Stilgruppe Pollaiuolo-Baldovinetti an. Wenn wir Stiche von ihm nachweisen wollten, würden wir sie gewiss nur in der von Pollaiuolo abhängigen Gruppe von Stichen und Niellen, die alle von den Arbeiten der breiten, malerischen Manier durchaus verschieden sind, zu suchen haben.

Für die Geschichte des Kupferstiches hat die Chronik nur die Bedeutung eines neuen Beweises für die Thatsache, dass in Italien der Kupferstich, seit ihn in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. die grossen, selbständigen Künstler durch ihre Mitwirkung und durch ihren Einfluss in die Sphäre der monumentalen Kunst gezogen und als bequemes Ausdrucksmittel gerade ihrer modernen Auffassungsweise und Ornamentik benutzt hatten, eine reiche Fundgrube von Vorbildern für die kleineren Künste und Künstler geworden ist. Als Musterblätter waren die Kupferstiche zum grössten Theil geschaffen, und als solche sind sie auch ausgenutzt worden. Wir finden z. B. die Stiche Mantegna's in einer ganzen Reihe von Miniaturen verwerthet; hier tritt uns in einem lehrreichen Beispiel die Verwendung florentiner Stiche durch einen höchst interessanten Illustrationszeichner entgegen. Vom Standpunkte der historischen Betrachtung des italienischen Kupferstiches aus halte ich eine Theilnahme des Chronikzeichners an der Herstellung der florentinischen Kupferstiche nicht für annehmbar und glaube, ihm seine Stellung ausserhalb dieser Sphäre unter den Nachahmern der, besonders auch durch den Stich vermittelten Renaissanceformen anweisen zu müssen. Der Bedeutung der Chronik als gegenständlich und künstlerisch im höchsten Grade beachtenswerthen florentiner Illustrationszeichnungen soll damit nicht Abbruch gethan werden; als solche werden sie, besonders in der vorzüglichen

Wiedergabe und der wissenschaftlich so belehrenden Interpretation, die Colvin's Publication bietet, für die kunstgeschichtliche Forschung von bleibendem Werthe sein. *P. K.*

Zeitschriften.

L'Arte (già Archivio storico dell'arte) diretta da **Adolfo Venturi** e **Domenico Gnoli.** Anno I, 1898. Roma, Danesi editore. 1898. 504 S. gr. 4⁰. mit zahlreichen Abbildungen in Licht- und Aetzdruck.

Die vorliegende Zeitschrift, in der das im vorigen Jahre eingegangene Archivio storico dell' arte unter der Redaction des hervorragendsten Kunstforschers des modernen Italien seine Auferstehung feiert, beginnt ihren ersten Jahrgang mit einer Studie F. Hermanin's über die Elfenbeinreliefs der Sammlung Stroganoff zu Rom, deren diese wohl nur wenige, darunter aber solche von besonderer Bedeutung besitzt. So vor Allem eine Tafel vom Thron Maximian's im Dom zu Ravenna, ehemals in der Collection Trotti, mit der Darstellung des Einzugs in Jerusalem und der ungläubigen Salome auf ihren beiden Seiten; ferner einen Friesstreifen mit Scenen der Marienlegende nach den apokryphen Evangelien, wahrscheinlich von derselben Hand herrührend, wie der aus S. Michele zu Murano stammende Buchdeckel mit Scenen aus den Leben Jesu im Museum von Ravenna, bekannt unter dem Namen „Avorio delle cinque parti", und also wie er der syrischen Kunst des VI. Jahrhunderts angehörend; eine Tafel mit dem Bilde des jugendlichen, bärtigen Erlösers, das Kreuz haltend und in einer Muschelnische stehend, die der Verfasser richtig der carolingischen Kunst des IX. Jahrhunderts zutheilt; endlich das prachtvolle Relief der auf reichgeschmücktem Thron sitzenden Madonna mit dem Christkind im Schoosse aus der Sammlung Bastard, eine Arbeit des XII. Jahrhunderts. Die Authentizität einer Relieftafel dagegen, die einen segnenden Heiland in ganzer Gestalt mit der Halbfigur des h. Petrus in kleinerem Maassstab rechts zu seinen Häupten zeigt und von Hermanin gleichfalls dem XII. Jahrhundert zugeschrieben wird, erscheint uns nicht über jeden Zweifel erhaben. Wir urtheilen allerdings nur nach der — übrigens, wie es scheint, gelungenen — phototypischen Reproduction, da uns das Original beim Besuch der Sammlung, der es angehört, entging. Allein der weiche, fast schmachtende, moderne Gesichtsausdruck Christi, die wohlgepflegte Anordnung seines gelockten Bartes, die Betonung von Stand- und Spielbein in seiner Pose gehen weit über das Können der byzantinischen Kunstübung jener Epoche hinaus; ja sie sind ihr geradezu ebensosehr entgegengesetzt, wie die Anordnung der Faltenzüge, die nichts von byzantinischer Steifheit haben, dagegen sich theilweise als verschleierte Nachbildung griechisch-archaistischer Gewandmotive verrathen. Auch die Verbindung des Bildes eines Apostels mit Christo ist uns, in dieser Art, sonst nicht vorgekommen, und selbst der Charakter der Beischriften erscheint ver-

dächtig. Wir würden uns nicht wundern, wenn genauere Prüfung das in Rede stehende Werk als moderne Fälschung enthüllte. Der Vergleich mit dem vorhin angeführten Bastard'schen Madonnarelief lässt den ungeheuren Abstand zwischen dem ersteren und einem unbezweifelten Werke byzantinischer Kunst des XII. Jahrhunderts auf das augenfälligste erkennen.

Domenico Tumiati berichtet kurz über die Fresken am Triumphbogen der kleinen Kirche der h. Abbondio und Abbondanzio in Rignano bei Rom, einem neuerdings aufgedeckten Denkmal der Malerei jener Frühzeit des zehnten bis elften Jahrhunderts, als sich diese dem Gegenstande und Stile nach noch ganz unter dem Einflusse der Vorbilder der Mosaiken befand. Mit den Fresken am S. Elia zu Nepi und S. Bastianello auf dem Palatin bilden die unsrigen die bemerkenswerthesten Beispiele für die eben angedeutete Entwickelung.

J. M. Palmarini beschäftigt sich mit Barisanus von Trani und seinen Bronzethüren an den Domen seiner Vaterstadt, von Ravello und Monreale. Er kommt zu dem Ergebniss, dass der Meister ausser der byzantinischen sich auch von der antiken und normannischen Kunst beeinflussen liess. Beweis dessen die merkwürdigen Analogien zwischen seinen Darstellungen und denen der in letzter Zeit vielgenannten Elfenbeinkästchen mit profanen antiken Darstellungen sowie zwischen einigen seiner ornamentalen Motive und solchen der normannischen Architektur. Seine Werke zeigen übrigens mehr die Eigenthümlichkeiten des Goldschmiedes als des Bildners. Damit stimmt auch, dass er in allen dreien uns bekannten Thüren seine Darstellungen, wenigstens zum Theil, wiederholt, indem er sie nach den einmal vorhandenen Modellen immer frisch abgiesst. Die drei Pforten stellen sich sonach im Wesentlichen nur als ein einziges, mit einigen Varianten reproducirtes Werk dar.

E. Rocchi knüpft an die jüngst durch G. Tomassetti aus Licht gebrachte Thatsache, dass nicht Giul. da Sangallo, sondern Baccio Pontelli der Erbauer des Castells von Ostia sei, eine kurze Würdigung seiner Bedeutung als Festungsbaumeister (Citadellen von Jesi, Osimo, Sinigaglia) und Adolfo Venturi überrascht uns mit der Entdeckung, dass eine Reihe hisher dem Gentile Bellini zugetheilter Zeichnungen im Louvre, im britischen Museum und im Staedel'schen Institut, die männliche und weibliche Costümfiguren orientalischen Gepräges zum Gegenstande haben, nichts Anderes sind als Studien, die Pinturicchio für die Fresken der Borgiasäle an den im Gefolge des Prinzen Djem nach Rom verschlagenen Türken und Albanesen machte, — Studien, deren Verwerthung in den meisten Fällen an den mit ihnen fast identischen Gestalten in einigen der genannten Wandgemälde von Venturi in einer jeden Zweifel ausschliessenden Weise dargelegt wird (vgl. hierzu Frizzoni in Repertorium XXI, 284).

G. Wilpert's ausführliche Abhandlung über „ein Capitel der Costümgeschichte“ giebt drei Studien über das Costüm der nachconstantinischen Zeit, nämlich: das Galacostüm der Consuln nach den Monumenten, das

Pallium des Kleidergesetzes v. J. 382 und das Pallium sacrum, die alle den Hauptzweck haben, die Entwickelung des letzteren darzulegen. Der Verfasser gelangt dabei zu ganz neuen überraschenden Ergebnissen. Hiernach ist die seither allgemein angenommene Ansicht, dass das Pallium sacrum oder gar die Stola des erzbischöflichen Ornats aus der Galatoga der Consuln des vierten und der folgenden Jahrhunderte abzuleiten sei, unrichtig. Ursprünglich war das Pallium, entsprechend dem griechischen Himation, ein rechteckiges Stück Zeug, leichter und bequemer zu tragen als die Toga; es war der Mantel der Gelehrten und Philosophen, früh auch von den Christen als ein die Würdenträger der Kirche auszeichnendes Gewand angenommen. Schon zu Beginn des III. Jahrhunderts kam es indess als bürgerliches Kleid aus der Mode, wurde wie die Toga durch die Paenula ersetzt und durch doppelte, vier- und mehrfache Faltung (contabulatio) nahezu anf die Breite eines Bandes reducirt. Da es aber schon frühe ein kirchliches Abzeichen geworden war, symbolische Bedeutung erhalten hatte und in den liturgischen Dienst übergegangen war, konnte man es in der Kirche nicht abschaffen. Schon in einem Katakombengemälde aus der Mitte des IV. Jahrhunderts sehen wir die h. Petronilla mit dem Pallium contabulatum, und bald darauf wurde es das Abzeichen der Bischofswürde, zum einfachen mit zwei Kreuzen bestickten Wollstreifen reducirt. Nicht die Kaiser (die erst um die Mitte des VI. Jahrhunderts sich in die Palliumangelegenheit mischten) haben daher das Pallium als ein zuerst profanes Abzeichen der Kirche verliehen, sondern umgekehrt im Kleidergesetz vom Jahre 382 dieser entlehnt und als Unterscheidungszeichen den Subalternbeamten (offitiales), vielleicht in Form einer einfachen über der Brust gekreuzten Schärpe, vorgeschrieben.

E. Rocchi giebt eine mehr den historisch-ästhetischen als den streng architektonischen Standpunkt innehaltende Würdigung von Castel del Monte, dem berühmten bei Andria gelegenen Lust- und Jagdschloss Kaiser Friedrich II. Die Hauptabsicht des Verfassers bei der Niederschrift seines Aufsatzes scheint uns übrigens gewesen zu sein, seine Stimme gegen den jüngst durch G. Bertaux behaupteten französischen Ursprung der fraglichen Lieblingsschöpfung des Kaisers zu erheben (vgl. darüber Reportorium XXI, 242 ff.). Das erhellt daraus, weil sich die grössere Hälfte der Studie Rocchi's mit der Widerlegung der Gründe befasst, auf die Bertaux seine Behauptung aufgebaut hatte. Jedoch scheint uns der Verfasser darin nicht sehr glücklich zu sein. In jedem Falle wird die ausführliche Publication, die Bertaux über den Gegenstand vorbereitet, abzuwarten sein, ehe über seine These, u. z. in so durchweg absprechender Weise der Stab gebrochen wird, wie es hier von Rocchi geschieht.

Gerolamo Biscaro behandelt in ausführlicher Studie den Aufenthalt Lor. Lotto's zu Treviso im ersten Decennium des XVI. Jahrhunderts und seine damals dort geschaffenen Werke. Ausser den wenigen Tafeln, deren Datirung ihre Entstehung in jenen Jahren (1503—1507) verbürgt, möchte der Verfasser dem Meister wenn auch nicht die materielle Aus

führung, doch die Inspirirung der bisher mit Unrecht dem Jac. de' Barbari zugeschriebenen Fresken an der Seitenfassade von S. Gaetano und dem Hause No. 18 auf Piazza del Duomo zutheilen; doch scheinen uns seine dafür angeführten Argumente nicht gewichtig genug (Barbari kommt dabei deshalb nicht in Betracht, weil er seit 1502 in Nürnberg weilte, während die fraglichen Fresken 1503 und 1505 entstanden). Glücklicher erscheint uns die Attribution des „Ungläubigen Thomas“ in S. Niccolò zu Treviso an Lotto. Bisher galt derselbe nach Crowe und Cavalcaselle's Bestimmung für ein Jugendaild Seb. del Piombo's oder nach Frizzoni's Vermuthung für ein Werk Bissolo's. Sowohl die materiellen als die stilistischen Argumente jedoch, die der Verfasser für seine neue Taufe beibringt, lassen diese als die richtigere erscheinen. Leider ist das Bild in den Apostelköpfen durch unverständige Uebermalung sehr entstellt.

Das berühmte, bisher dem Gherardo Miniatore gegebene Pontificale der Vaticana (Cod. Ottobon. latin. No. 501) wird von Adolfo Venturi in überzeugender Weise als eine Arbeit Antonio's da Monza erwiesen. Es leitet ihn dazu der Vergleich seiner Miniaturen mit der bez. „Ausgiessung des h. Geistes“ in der Albertina. Und fernerhin ergiebt sich ihm derselbe Meister auch als Schöpfer des Illustrationsschmuckes des Gebetbuches der Bona Sforza, das von Mr. Malcolm dem britischen Museum vermacht wurde, der Sforziade derselben Sammlung, sowie zweier Miniaturen im Besitz von M. Goldschmidt in Paris. Das dem Aufsatze beigegebene reiche illustrative Material lässt betreffs der Richtigkeit dieser Attributionen keinen Zweifel.

Ueber die bei Gelegenheit des eucharistischen Congresses i. J. 1897 zu Venedig stattgefundene Ausstellung von Kirchengeräthen und Ritualgewändern berichtet in etwas zu summarischer Weise und unter Beigabe einiger Reproductionen der hervorragendsten Stücke (nach den bei jenem Anlass in reicher Auswahl von Anderson aufgenommenen Photographien) Emil Jacobsen. Es wäre zu wünschen, dass das Andenken an die dazumal vereinigten Schätze in einer monumentalen Publication, wie solche über die Ausstellungen von Mailand und Orvieto vorliegen und uns hoffentlich auch über die Esposizione di arte sacra von Turin aus dem vorigen Jahre noch werden geschenkt werden, vereinigt worden wäre. Die Kataloge derselben, zumeist ganz dürftig und von Unrichtigkeiten strotzend, reichen bei Weitem nicht aus, zumal sie gewöhnlich auch nicht einmal mit Illustrationen versehen sind.

Hans Graeven giebt eine Studie über den grossen Rotulus (Pergamentrolle) der Vaticana (Cod. Palat. 431) mit der Geschichte des Josua. Hiernach weisen seine Illustrationen auf ein früheres Vorbild, dessen Darstellungen durch den Vergleich mit den Miniaturen der beiden Oktateuche der Vaticana No. 746 u. 747, die sie genauer wiedergegeben zu haben scheinen, sich vollständiger reconstituiren lassen; auch die im Rotulus fehlenden Scenen lassen sich dorther ergänzen. Dem letzteren weist der Verf. eine wenig spätere Entstehungszeit zu, als seinem Vorbilde, das un-

zweifelhaft der goldenen Zeit der frühchristlichen Kunst angehörte, während das Original der beiden Oktateuche auf die Justinianeische Zeit zu weisen scheint. Die Häufigkeit antiker Reminiscenzen (Personificationen von Flüssen, Bergen u. dergl., Details von Costümen, Bauten u. s. w.) in den Darstellungen des Rotulus beweist ihre enge Abhängigkeit von antiken Miniaturen, und erhöht bei der Seltenheit solcher ihren Werth für die Forschung.

G. B. Toschi bekämpft in längerer Ausführung die von Luca Beltrami neuerdings wieder nach Landriani's und Dartein's Vorgange verfochtene Ansicht, als ob die heutige Gestalt von S. Ambrogio in Mailand die ursprüngliche Anlage des Baues nach seiner im IX. Jahrhundert erfolgten Reconstruction vergegenwärtige. Die Argumente Toschi's scheinen uns durchschlagend. Uebrigens finden sich die meisten derselben, und andere womöglich noch überzeugendere schon in der von uns früher im Repertorium (XVIII, 276) kurz resumirten Studie Diego Sant' Ambrogio's aufgeführt. Trotzdem wagen wir nicht zu hoffen, dass sich die Verfechter der Priorität der Entstehung des romanischen Stils in der Lombardei nunmehr zufrieden geben würden!

Stanislao Fraschetti bespricht die elf Basreliefs mit Darstellungen aus der Legende der h. Katharina, die gegenwärtig als Ballustrade des Orgelchors in S. Chiara zu Neapel dienen, nachdem sie ursprünglich über dem Hauptportale der Kirche eingemauert gewesen waren. Auch er kommt dabei zu der zuerst durch E. Bertaux (Napoli Nobilissima IV, 134 ff.) ausgesprochenen Ueberzeugung, dass sie ihrem Stilcharakter nach den Schöpfern des Grabmals Königs Robert I., den beiden Florentinern Pace und Giovanni, Schülern Andrea Pisano's, angehören. Er unterscheidet in der Folge von elf Reliefs ausser den Händen der beiden Brüder (deren Arbeiten von einander zu sondern und in ihren charakteristischen Merkmalen zu bestimmen ihm gelingt) noch den ungelenkeren Meissel eines Gehilfen, als dessen Werk sich die beiden ersten Reliefs verrathen.

Die grosse zweibändige Prachtbibel der Vaticana, die Federigo da Montefeltro durch Vespasiano da Bisticci i. J. 1478 herstellen liess (Cod. Urb. lat. No. 1 und 2) macht Federico Hermanin zum Gegenstand einer fleissigen Studie, worin er zuerst die Frage nach den Künstlern, von denen ihre Miniaturen herrühren, zu klären unternimmt. Er gelangt zu dem Ergebniss, darin sechs verschiedene Meister zu unterscheiden, darunter Attavante der einzige, dessen Persönlichkeit er identificiren kann, indem er seine Miniaturen in der Bibel mit solchen anderer Codices, die der Künstler mit seinem Namen bezeichnet hat (Missale des Mathias Corvinus in Brüssel, Breviarium desselben in der Vaticana, Marcianus Cappella in der Marciana) vergleicht. Jedoch erkennt er nur in 18 der 70 Miniaturen unserer Bibel seine Hand, nicht, wie Milanesi meinte, in deren Mehrzahl. Die übrigen Meister vermag er nur nach besonderen Merkmalen ihrer Kunstweise zu differenziren, und benennt sie darnach als Maestro Unico (weil blos eine Miniatur vol. II fol. 89 von ihm herrührt), Maestro dei

velluti, Maestro livido und Maestro dai colori cangianti, der die meisten der Scenen miniirt hat, und den der Verf. auch in den Miniaturen des Cod. Urb. 93 (Commentar des h. Bernhard über das Hohelied Salamonis) wieder erkennt. Einige vortreffliche Lichtdrucktafeln zieren den Aufsatz Hermanin's, der mit einer vollständigen, wenn auch nur summarischen Beschreibung sämmtlicher Miniaturen der Bibel schliesst.

Lina Corsini Sforza giebt einige Notizen über die Gemäldesammlung ihrer Ahnin Catarina, Gräfin von Santafiora, worüber schon Urlichs in einem der ersten Bände der Zeitschrift für bildende Kunst aus Anlass der Unterhandlungen berichtet hatte, die der Vicekanzler Coradusz im Auftrage Kaisers Rudolf II. zum Zwecke ihres Ankaufs geführt hatte. Neu ist im vorliegenden Aufsatze ein Brief des Gesandten des Herzogs von Mantua an diesen vom Februar 1597, also zwei Jahre später als die Unterhandlungen des Kaisers, woraus wir erfahren, dass auch der Herzog einige der Perlen jener Sammlung zu besitzen wünschte — ein Verlangen, das er jedoch, wie früher schon Rudolf II., aufgeben musste, weil sich die hochbetagte Matrone für den Rest ihres Lebens von ihren Lieblingen nicht zu trennen vermochte.

Aus der Feder Adolfo Venturi's empfangen wir eine meisterhafte Studie über Francesco Bianchi Ferrari, den Lehrer Correggio's, die dessen Künstlerpersönlichkeit endlich in klareres Licht setzt. Von der Verkündigung der Galerie zu Modena, den Sacristeifresken des Domes daselbst (für die gleichfalls urkundliche Beglaubigung vorliegt) und dem von Venturi für die Galeria nazionale zu Rom erworbenen Christus in Gethsemane ausgehend, bestimmt der Verfasser als fernere Werke des Meisters den Giovannino des Louvre No. 661 (dort nacheinander als Dono und Uccello katalogisirt!); das Altarbild des Berliner Museums No. 1182 bisher der Schule von Padua zugeschrieben und früher von Venturi selbst dem P. Munari gegeben; die unter dem Namen dieses letzteren Malers gehende Ancona in San Pietro zu Modena; die Kreuzigung der Galleria estense, worin er, wie auch in einem verdorbenen Fresco der Taufe Christi im Baptisterium zu Reggio, die frühesten bisher bekannten Arbeiten Bianchi's sieht; die Madonna mit Kind No. 37 des Staedel'schen Instituts, die zwei dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschriebenen Tafeln No. 406 und 407 der Kunsthalle zu Carlsruhe mit den Gestalten der beiden Johannes, endlich vielleicht noch ein männliches Brustbild No. 51 des Museums zu Lyon. Was dem Meister sonst von Morelli und Andern zugeschrieben worden ist, hält Venturi nicht für von ihm herrührend. So die Madonna in trono No. 70 im Louvre (laut Venturi vielleicht von Michele Mazzola), eine h. Familie (Halbfigurenbild) im Museum zu Lyon von einem Schüler Costa's, die Fresken des ersten Altars rechts im Dome zu Modena (von den Lendinari), den Tod Mariae bei Lombardi in Ferrara (von Bald. d'Este), die Beschneidung No. 119 des Berliner Museums (wohl von Michele Coltellini) und der Tempelgang Mariae der Sammlung Morelli in Bergamo (von demselben Meister). Als echt erkennt er dagegen die Zeichnung bei Beckerath an mit der Federskizze einer Ma-

donna in trono auf der Vorderseite und einem anbetend heranschwebenden Engel auf der Rückseite des Blattes.

Enrico Maucleri versucht uns über den Ursprung und die Verwendung der Spiralsäulen aufzuklären, deren Provenienz fromme Tradition auf den salomonischen Tempel zurückzuführen liebt. Die künstlerisch schönste und älteste davon ist heute in der ersten Kapelle rechts in S. Peter zu Rom aufgestellt; sie stammt aus constantinischer Zeit und hat wohl zum Schmuck der Confession der ursprünglichen Basilika gedient. Nach ihrem Muster wurden — dies ist Maucleri's Ansicht — im XIII. Jahrhundert die zwölf Säulen gearbeitet, die die Confession von alt S. Peter umgaben, bis Bernini sein berüchtigtes Tabernakel an ihre Stelle setzte und acht der Säulen zur Einfassung der Kapellennischen in den Kuppelpfeilern verwandte, wo sie sich noch heute befinden. Allein, gehören nicht einige davon, trotzdem sie geringere Arbeit zeigen als die constantinische Säule, doch auch der gleichen Epoche an? Es wäre sonst unerklärbar, wie sich vom ursprünglichen Altartabernakel nur die einzige erhalten hätte, alle übrigen spurlos untergegangen seien. Dagegen stammen die zwei heute in der Sarcamentskapelle von S. Peter aufgestellten Säulen keinenfalls von der Confession, sondern von irgend einem alten Trecentoaltar derselben Kirche her; ebenso zwei andere ihnen ganz ähnliche, die sich jetzt in S. Carlo zu Rocca di Cava (über Palestrina) befinden. Ob die beiden vor dem Hochaltar von S. Trinità dei monti als Candelaber verwendeten Spiralsäulen gleichfalls einst in S. Peter waren, ist nicht festzustellen; jedenfalls gehören sie erst dem Mittelaltar an. Das letztere steht endlich auch von den zwei Spiralsäulen urkundlich fest, die jetzt den Hochaltar von S. Chiara zu Neapel zieren: sie waren unter Friedrich II. für S. Maria del Monte gearbeitet.

In einem übermässig langen, stellenweise durch allzu üppige Stielblüthen, wie solche uns für ein ernstes Fachblatt entbehrlich dünken, überwucherten Artikel giebt Stanislao Fraschetti eine Beschreibung der Anjougrabmäler in S. Chiara zu Neapel. Die Ergebnisse, zu denen er rücksichtlich der Schöpfer dieser Monumente gelangt, sind nicht neu. Namentlich was er über das Grabmal König Robert's, das Werk der beiden Florentiner Pace und Giovani (Bertini), ausführt: die Richtigstellung der Verwirrung, die bisher betreffs der Namen seiner Schöpfer herrschte, die Unterscheidung der verschiedenen Hände in dessen Sculpturen und die Deutung der daran angebrachten allegorischen Figuren; sodann was er über die Identificirung der Fragmente der beiden Grabmäler Maria's von Calabrien und Lodov.'s von Durazzo und ihre Zutheilung an bestimmte Künstler (Tino da Camaino und die beiden ebengenannten Florentiner) vorbringt, — alles dies war schon von E. Bertaux in zwei Artikeln der Zeitschrift Napoli nobilissima (1895 S. 134 und 147) festgestellt worden. Es erscheint nöthig, dies hervorzuheben, da Fraschetti es nicht thut, im Gegentheil Bertaux nur nebenher in einigen Fussnoten citirt, um ihm unwesentliche Versehen nachzuweisen.

Ausser den vorstehend resumirten grösseren Artikeln, die selbstverständlich den Hauptheil des Inhalts der einzelnen Hefte bilden, bietet die neue Zeitschrift ihren Lesern aber auch noch einige andre Rubriken, die z. Th. eine Erweiterung des Programms ihrer Vorgängerin in sich schliessen. Ob es geboten war, die moderne Kunst in das letztere auch miteinzubeziehen? Gewiss wird der neue Herausgeber diese Frage erwogen und sie wohl hauptsächlich mit Rücksicht auf die Bedürfnisse und Neigungen seines einheimischen Leserkreises in bejahendem Sinne entschieden haben. Freilich wird bei dem immerhin beschränkten Umfang der ganzen Zeitschrift für die der modernen Kunst vorbehaltene Abtheilung kaum der genügende Raum gewonnen werden können, um selbst nur deren Hauptrepräsentanten in ausreichendem Masse vorzuführen. — Allgemeinen Beifalls wird sich eine zweite neugeschaffene Abtheilung zu erfreuen haben, die unter dem Titel „Corrieri artistici“ es sich zur Aufgabe stellt, über Alles, was auf dem Gebiete der Kunst in Italien und im Auslande (hier mit Einschränkung auf die italienische Kunst) Bemerkenswerthes vorfällt, möglichst eingehend und gewissenhaft zu berichten. Der weite Kreis von Verbindungen in den massgebenden Kreisen des In- und Auslandes, den der Herausgeber unsrer Zeitschrift namentlich auch durch seine ehemalige amtliche Stellung begünstigt sich geschaffen hat, ermöglicht es ihm, seine Absichten hier in möglichst vollständigem Umfang zu verwirklichen und die Leser dadurch mit einer Menge von Thatsachen bekannt zu machen, deren viele ihnen sonst entgangen wären. Bei der in manchen dieser Berichte sich kundgebenden Neigung zu Raisonnements abstracter Art, die doch nur von subjectivem und auch da nicht stets unanfechtbarem Werthe sein können, wäre es indess geboten, wenn der Herausgeber die Berichterstattung in dieser Rubrik auf das streng Thatsächliche einschränken würde.

An die Stelle der Abtheilung des Archivio storico dell' Arte, die der Besprechung von neuen Erscheinungen der Fachlitteratur diente, tritt in unsrer Zeitschrift die Rubrik der „Bibliografia artistica“. Sie beabsichtigt über alles die italienische Kunst Betreffende, was in selbständigen Werken sowie Zeitschriften des Inn- und Auslandes an den Tag tritt, möglichst lückenlos und möglichst schnell zu berichten. Dass es sich dabei, in Anbetracht des Umfanges der heutigen Production auf diesem Felde, nur um eine vorläufige Kenntnissnahme handeln kann, die zumeist blos auf der Oberfläche der Dinge bleiben muss, liegt auf der Hand. Namentlich ist auch in den einzelnen Kritiken oft ein der Wichtigkeit der angezeigten Arbeiten entsprechendes räumliches Ausmass zu vermissen: der Artikel eines Fachblattes wird mit eben soviel oder so wenig Zeilen resumirt, als dem grundlegenden Werke gegönnt sind, das die Geschichte ganzer Epochen, einzelner hervorragender Denkmale oder Heroen der Kunstentwickelung behandelt. Wäre es da nicht zweckmässiger gewesen, sich auf eine möglichst vollständige Inhaltsangabe der Fachzeitschriften zu beschränken, dafür aber der kritischen Besprechung bedeutender Neuerscheinungen mehr Raum zur Verfügung zu stellen?

Die letzte Abtheilung endlich vereinigt unter dem Haupttitel Miscellanea eine Rubrik (Spigolature) für die Mittheilung kleinerer archivalischer und litterarischer Funde und Forschungen; eine zweite (Notizie varie) für actuelle Nachrichten über Ausstellungen, Entdeckungen, Käufe und Verkäufe von Kunstwerken, Musealnachrichten, Berichte über Restaurationen, über neue Photographieaufnahmen und was dergleichen mehr; eine dritte (Ricordi), kurzen Nekrologen gewidmete, und endlich eine vierte (Domande e Risposte), worin nichts weniger als ein Frage- und Antwortkasten für Alle, die irgend in kunsthistorischen Nöthen sind (und wer könnte sich rühmen, es noch nie gewesen zu sein?) aufgethan wird. Die Einrichtung ist in dieser Art neu und verspricht bei allseitiger Betheiligung des competenten Leserkreises manch erfreulichen Erfolg, wie ja andrerseits gerade hier auch manche Enttäuschung nicht ausbleiben kann.

Endlich — und diese Bemerkung hätte ihrer Wichtigkeit entsprechend nicht an das Ende dieser Anzeige gestellt werden sollen — zeichnet sich unsre neue Zeitschrift vor ihrer Vorgängerin auf das Vortheilhafteste durch die grosse Sorgfalt aus, welche auf die Herstellung der überaus zahlreichen Reproductionen verwendet erscheint. Ihnen gegenüber kann die Klage, die wir beim Besprechen jedes neuen Jahrgangs des Archivio storico dell'Arte immer wieder über die Unzulänglichkeit des gebotenen illustrativen Materials erheben mussten, endlich verstummen. Das Gebotene ist — mit verschwindend wenigen Ausnahmen — durchweg gut, nicht Weniges sogar ganz vortrefflich. *C. v. Fabriczy.*

Le Gallerie nazionali italiane; Notizie e Documenti. Per cura del Ministero della pubblica istruzione. Anno III. Roma, tip. dell'Unione cooperativa e Stabilimento Danesi, 1897. gr. 4⁰. 294 und XC S. mit 29 Tafeln in Heliogravure.

Von der wahrhaft monumentalen und im besten Sinne nationalen Publication, deren erste beiden Bände an dieser Stelle gebührende Würdigung fanden, liegt nun der dritte Jahrgang vor. Ihr geistiger Schöpfer und Herausgeber Adolfo Venturi ist ohne Unterlass bemüht, sie auf ein stets höheres Niveau zu heben: in der That weist auch der dritte Band gegen seine Vorgänger nicht nur nach dem materiellen Umfang und der Gediegenheit der künstlerischen Ausstattung, sondern auch nach der Bedeutung der Beiträge, aus denen er sich zusammensetzt, einen augenfälligen Fortschritt auf.

Er umfasst, was die Berichte über den Stand und den Zuwachs der öffentlichen Kunstsammlungen des Staates betrifft, den Zeitraum vom ersten Juli 1896 bis zu demselben Datum des Jahres 1897. Der erste Theil des Textes, der für die eben erwähnten Berichte, dann aber auch für selbständige Studien über einzelne hervorragende Kunstwerke oder sonstige Themata der Kunstgeschichte bestimmt ist, beginnt diesmal mit einem Aufsatze über die k. Pinakothek zu Turin, den ihr Director Graf Baudi di Vesme aus Anlass der durch ihn vorgenommenen und nunmehr voll-

endeten Neuordnung und -Aufstellung der Galerie veröffentlicht. Er giebt darin eine Uebersicht der Entwickelung der in Rede stehenden Sammlung, um daran die Darlegung der Kriterien zu schliessen, die ihn bei der Lösung seiner Aufgabe geleitet haben. — Es war Carl Emanuel I. (1562—1630), der die schon von seinen Vorfahren gesammelten Gemälde mit den eigenen zahlreichen und bedeutenden Bilderankäufen vereinend, zuerst eine Galerie im eigentlichen Sinne bildete. Er liess für sie ein eigenes Gebäude aufführen, allein dasselbe ward schon 1659 fast ganz durch einen Brand vernichtet, mitsammt fast allen den Kunstschätzen, die es beherbergte. Carl Emanuel III. reconstituirte die k. Gemäldesammlung mittelst bedeutender Neuankäufe, unter anderen desjenigen der sehr bedeutenden Bilderschätze des Prinzen Eugen von Savoyen im Jahre 1741, sodass sie in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts als eine der ersten Europa's galt. Auch fügten ihr die wiederholten Beraubungen zur Zeit der französischen Revolution und Napoleon I. keinen wesentlichen Schaden zu, denn die Mehrzahl der von Generalen und Commissaren entwendeten Kunstwerke wurde 1815 zurückerstattet mit Ausnahme von etwa siebzig Bildern, darunter allerdings einigen Werken ersten Ranges. Im Jahre 1832 vermehrte dann Carl Albert auf eine Anregung des Marchese Roberto d'Azeglio hin diese vorhandenen Bestände mit den verzüglichsten der in den königl. Palästen und Schlössern bewahrten Bilder und gründete die Turiner k. Pinakothek, die er sofort dem öffentlichen Besuche öffnete. — Bei ihrer gegenwärtigen Neuordnung verfolgte ihr Vorstand ein doppeltes Ziel: einmal wollte er den ihm anvertrauten Schätzen eine nach logischen und historischen Rücksichten entsprechende Aufstellung geben, indem er sie nach Schulen und Epochen ordnete und die Werke eines und desselben Meisters bez. einer Schulgruppe möglichst vereinigte; — dann aber trachtete er aus aesthetischer Rücksicht die Gemälde möglichst günstig und namentlich nicht zu hoch zu hängen. Wie ihm dies in den zwanzig Sälen gelungen, darüber berichtet er im Einzelnen, und wir selbst können auf Grund eines neuerlichen Besuchs der Sammlung versichern, dass sie nach System und Geschmack den Vergleich mit welch' immer anderen aushält. Ein nach wissenschaftlichen Prinzipien verfasster Katalog, mit dessen Ausarbeitung Graf Vesme eben beschäftigt ist, wird die Anforderungen namentlich der Fachwelt auch nach dieser Seite hin erfüllen, wie dies bei der genauen Kenntniss, die der Genannte besonders von der Entwickelung der piemontesischen Malerschulen und der Geschichte der die Sammlung bildenden Gemälde besitzt, sowie bei seiner grossen Gewissenhaftigkeit in dem Bestreben, sich mit den Ergebnissen der Forschung auf dem Laufenden zu erhalten, nicht anders zu erwarten ist. Einige gelungene Nachbildungen nach Gemälden der Galerie, sowie der Abdruck des frühesten aus dem Jahr 1631 stammenden Inventars der königlichen Kunstschätze sind dem werthvollen Aufsatze de Vesme's beigegeben.

Den Gegenstand des zweiten, von Ugo Fleres, Inspector im k. ital. Unterrichtsministerium, verfassten Beitrags bildet der piemontesische

Maler Macrino d'Alba, der auch durch einige Werke in der Turiner Pinakothek vertreten, bisher aber in seiner künstlerische Entwicklung ziemlich räthselhaft geblieben ist. Indem der Verfasser mehrere Arbeiten des Meisters, die sich, wenig bekannt, in seiner Heimath Alba erhalten haben, mit andern Werken seiner Hand in den Galerien zu London, Turin, Frankfurt, Mailand Paris, Venedig und Rom in Vergleich bringt, gelingt es ihm nicht nur, uns eine Vorstellung von der Entwickelung Macrino's zu geben; er trachtet daraus sogar die Daten zu einem biographischen Schema zu gewinnen, das indess, vag und problematisch, wie es ist, kein anderes Verdienst beanspruchen kann, als dass es den ersten Versuch seiner Art bildet und dass sich ihm vor der Hand nichts entgegensetzen lässt, was mehr Anspruch auf Geltung besässe. Es wäre dankenswerth gewesen, wenn der Verf. seine Ausführungen mit zahlreicheren Reproductionen der Werke seines Helden begleitet hätte (er bringt davon nur zwei), auf dass die Leser seinen auf den Stil der letzteren gegründeten Hypothesen zu folgen und sich durch eigene Prüfung der angezogenen Beweisstücke von der grösseren oder geringeren Berechtigung jener eine selbständige Meinung zu bilden vermocht hätten.

Im folgenden Artikel berichtet G. Cantalamessa, Inspector der Galerie zu Venedig, über den glücklichen Erwerb eines Bildes für dieselbe von dem darin bisher noch nicht vertretenen Hauptmeister der Schule von Ferrara, Cosmè Tura. Es stellt die Jungfrau mit dem Kinde (die Erstere in Halbfigur) dar, erinnert im Motiv sehr an die Madonna mit Kind in der grossen Tafel der National Gallery und gewinnt durch die Erhaltung des ursprünglichen graziösen Rahmens in Gestalt eines sog. „Colmo", wie man diesen tabernakelartigen Einschluss des Votivbildes für den Altar der Hauskapelle oder den Betpult des Schlafgemaches in Florenz nannte, noch besonderen Werth. Weniger Bedeutung können die sonstigen Bereicherungen der fraglichen Sammlung während des in Rede stehenden Zeitraumes beanspruchen, doch füllen darunter zwei Tafeln von Andrea Previtali mit der Geburt und Kreuzigung Christi, die aus der Sacristei des Redentore der Galerie als Deposit übergeben wurden, wenigstens insofern eine Lücke der letzteren, als der genannte Meister unter ihren Schätzen bisher noch mit keinem Werke repräsentirt war. Es sind späte Arbeiten, die den Künstler in den weiten, mit mannigfachen Staffagenmotiven gespickten landschaftlichen Hintergründen ganz unter dem Einflusse Lotto's zeigen.

Bedeutender dem Werth und der Zahl der Werke nach ist die Bereicherung, die die Brera durch das Legat des Cardinals Monti erfuhr, worüber ihr Vorstand G. Bertini berichtet. Monti hatte im Jahr 1650 die Stadt Mailand zur Erbin seiner Bildersammlung eingesetzt, mit der Verpflichtung, an seinen jedesmaligen Nachfolger auf dem erzbischöflichen Stuhle, sie im Palazzo dell'Arcivescovado aufzubewahren. Nach langen Unterhandlungen gelangte man endlich mit dem jetzigen Erzbischof zu dem Uebereinkommen, wonach er in die Uebertragung der Bilder des Le-

gats in die Brera willigte unter der Bedingung, dass ihre Herkunft durch Täfelchen auf den Rahmen bezeichnet werde. Um den Werth der Neuerwerbung zu kennzeichnen, genügt es, zu bemerken, dass sich unter den übertragenen Bildern ein Jugendwerk Correggio's, die Anbetung der heil. drei Könige darstellend, befindet, und dass die Namen der Schöpfer der übrigen Tafeln, wie Romanino, Bordone, Tizian (?), Bramantino, Luini, Giampedrino, Gaud. Ferrari, für deren Bedeutung bürgen, geringerer Künstler wie Defendente Ferrari, Giulio Procaccini, il Morazzone zu geschweigen.

Im folgenden Artikel bespricht Corrado Ricci die Neuordnung der Galerie der Akademie der schönen Künste zu Ravenna, die ihm im Jahre 1896 übertragen wurde. Eine Besonderheit derselben bilden mehr als zweihundert Tafeln griechisch-byzantinischer Herkunft vom XI. bis XVI. Jahrhundert; sie werden von Niemandem, der das Studium jener Kunst sich zum Vorwurf genommen, übersehen werden können. Von Werken des Tre- und Quattrocento ist nichts Aussergewöhnliches vorhanden, dagegen manch charakteristisches Bild von Niccolò Alunno, Marco Palmezzano, Ercole de Roberti (?), Lotto, einigen Mantegnaschülern u. s. w. Von grösster Bedeutung für die locale Kunstgeschichte sind die einen grossen Saal füllenden grösseren Gemälde der romagnolischen Schulen, namentlich der ravennnatischen, deren Blüthe erst vom Ausgang des Quattrocento datirt. Wir begegnen da drei Tafeln Nicc. Rondinelli's, fünfen seines Nachfolgers Franc. Zaganelli da Cotignola, des bedeutendsten Vertreters der Schule, elfen von Luca Longhi, der mit wenig Recht den stolzen Namen des „Raffael's der Romagna" trägt, sowie einigen Bildern seiner Tochter Barbara und seines Sohnes Francesco, — um nur die Hauptrepräsentanten der genannten Localschule hervorzuheben. Zu bedauern ist, dass uns weder von einigen der Bilder der Akademie zu Ravenna, noch von denen der Galleria municipale von Forlì, mit der sich der nächste Aufsatz aus der Feder Ant. Santarelli's beschäftigt, Abbildungen geboten werden.

Der Zweck der 1893 durchgeführten Neuordnung der letzterwähnten Sammlung war vornehmlich, die Gemälde von Marco Palmezzano, an denen sie überaus reich ist, würdig aufzustellen, was denn auch vollständig gelungen ist. Neben der Fülle von Werken des genannten Meisters treten selbst die übrigen Localmaler bedeutend zurück: von Melozzo besitzt die Galerie bekanntlich nur den sog. „Pestapepe", — ursprünglich ein Apothekerschild, jetzt in ganz verdorbenem Zustande, doch aber von unschätzbarem Werthe. Sonst sind die Localkünstler dagegen mit einem oder mehreren Werken gut vertreten, wie Bart. da Forlì, G. B. Rossetti, Bart. Carrari, Fr. Menzocchi, Livio Agresti. Ja sogar von einem oder dem andern fremden Meister hat die Sammlung manche nicht unbedeutende Arbeit aufzuweisen, wie von Bagnacavallo, Francia, Cotignola, Rondinelli, und selbst Lor. Credi hat sich mit einem interessanten weiblichen Bildniss, das irrthümlich auf Katharina Sforza getauft wurde, hierher verirrt.

Das kostbare Missale des Cardinals Domenico della Rovere, welches 1874 aus dem Schatze des Turiner Domes für das dortige Museo civico erworben ward, macht Adolfo Venturi zum Gegenstand einer Studie, worin er zum ersten Mal den Schöpfer seiner Miniaturen auf stilkritischer Grundlage zu bestimmen unternimmt Er erkennt in ihm einen nahen Schüler und Nachahmer des Ercole de' Roberti und ist geneigt, ihn mit Giov. Franc. Maineri von Parma zu identificiren, der ja in einem gleichzeitigen Briefe geradezu als Maler und Miniater qualificirt erscheint. In dieser letzteren seiner künstlerischen Eigenschaften hat der Verfasser ihn in einem bezeichneten Bildchen der Sammlung Testa zu Ferrara nachzuweisen vermocht, wie er denn auch in sonstigen Gemälden des Meisters (Madonnen bei Principe Barberini und in den Museen von Gotha und Turin, Medea bei Sir Fr. Cook) manche Eigenthümlichkeiten der Miniaturen des Turiner Messbuches wieder erkannt hat. Möge nun diese Vermuthung Venturi's in der Folge durch irgend eine urkundliche Entdeckung bestätigt werden oder nicht, so viel bleibt gewiss, dass unser Missale der ferraresischen Schule angehört und nicht der umbrischen, der es Milanesi zutheilte, sowie dass es unter dem Einflusse des Ercole de' Roberti entstand.

Im folgenden Beitrag bespricht Enrico Ridolfi, der Director der florentiner Gemäldesammlungen, die Aenderungen, die in der Anfstellung der Schätze der Uffizien infolge der Einrichtung neuer Säle für die Sammlung von Malerportraits theils schon durchgeführt wurden, theils auch für die durch die Uebertragung der letzteren Sammlung freigewordenen Säle noch beabsichtigt werden; er berührt die Restaurirungen, die neuerdings an einigen durch frühere misslungene Operationen diese Art verdorbenen Gemälden durchgeführt wurden, um schliesslich den Zuwachs aufzuzählen, den die Galerie theils aus den Beständen der Magazine, theils durch Neuerwerbungen erfahren hat. Zu dem ersteren zählt das delicate Bildniss eines Gelehrten von kränklichem Aussehen (früher als „uomo malaticcio dem Leonardo da Vinci zugeschrieben), eines der besten Specimina der Kunst Sebastiano's del Piombo aus seiner frühen venezianisch-römischen Manier, sowie das eines gedankenvoll traurigen Jünglings von Lor. Credi, vielleicht eines Selbstbildnisses des Meisters. Unter den Neuankäufen ist die Madonna mit dem Christus und dem Johannesknaben von Giul. Bugiardini zu erwähnen, ein bez. und dat. (1520) Werk von feiner Zeichnung und harmonischer Arbeit; ferner das Doppelbildniss der Brüder Lennox, Söhne des Herzogs von Gordon, eine Arbeit van Dyck's aus der Zeit seiner vollen Reife.

Paul Kristeller unterwirft die Niellen der Pinakothek zu Bologna, besonders diejenigen, die gewöhnlich dem Francia abtribuirt werden, einer kritischen Prüfung. Von den zwei ihm durch die Tradition zugeschriebenen Kusstäfelchen erscheint dem Verf. das mit der Kreuzigung, verglichen mit dem Stil der Gemälde des Meisters, nicht nothwendig als ein Werk seiner Hand; auf alle Fälle wäre es, wenn ihm zugewiesen, in die Frühzeit seiner künstlerischen Entwickelung, also vor 1496 zu setzen. Das

andere mit der Auferstehung Christi verräth nach Kristeller's Ansicht im grossen, freien Stil der Composition, in der Formengebung und im Empfindungsausdruck klar die Kunstweise Francia's, wie sie sich später, nicht vor 1500, entwickelt hatte. Von der Kreuzigung zur Auferstehung zeigt sich der Fortschritt eines wahren Künstlers, der die antike Technik einer neugefundenen freieren und grossartigeren Formengebung dienstbar macht und in ihrer meisterlichen Beherrschung zu voller Offenbarung seiner eigenthümlichen Stilweise emporsteigt. Im Anschluss an diese beiden Niellen Francia's werden sodann die übrigen aus seiner Werkstatt, namentlich aus den Händen Peregrino's da Cesena hervorgegangenen Arbeiten gleicher Art kritisch besprochen und im Nachweis ihrer zeitlichen Folge der Niedergang dieses Kunstzweiges, wie er in der Uebung eines auf blosse Routine gestellten Talentes unvermeidlich war, aufgedeckt und erklärt.

Graf Carlo Cipolla, der auf dem Gebiete der mittelalterlichen Geschichte seines Vaterlandes ebenso wie auf dem der Kunst gleich competente Professor der Turiner Universität, behandelt in einer eingehenden, mehr als fünfzig Seiten umfassenden Studie mit gewohnter Gründlichkeit die unter dem Namen des „velo di Classe“ bekannte Cimelie des Museums von Ravenna. Es sind dies drei Leinenstreifen mit den in Gold und Seide darauf gestickten Medaillons von dreizehn der ältesten Bischöfe Verona's. Ursprünglich mit einander zusammenhängend, mussten diese Streifen mit anderen jetzt verlorenen Stücken ein vollständiges Velum gebildet haben. Seit dem XVI. Jahrhundert befanden sie sich im Kloster S. Apollinare in Classe. Nach einer gewissenhaften Prüfung der fraglichen Reliquie, die sich einerseits auf die ältesten Geschichtsquellen der Veroneser Kirche, andererseits auf die Paläographie der die Bildnisse des Velums begleitenden Inschriften stützt, kommt der Verf. zu den folgenden Ergebnissen bezüglich des Kunstcharakters und der Bestimmung desselben: die in Rede stehenden (sowie andere gleiche, sie ergänzende und jetzt verlorene Streifen) bildeten die Randeinfassung einer Altardecke, die wahrscheinlich zum Schmucke des Reliquienaltars mit den Leichen der hh. Fermo und Rustico bestimmt war und schon in der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts ausgeführt sein dürfte. Sowohl in Hinsicht auf den historischen Inhalt der darauf vorhandenen bildlichen Darstellungen, als auch auf den Charakter ihrer Beischriften hatte das Werk eine Beziehung zu der unter dem Namen „Versus de Verona“ bekannten im Beginn des IX. Jahrhunderts geschrieben poetischen Glorificirung der Heiligen der Veroneser Diöcese, namentlich der hh. Fermo und Rustico. Ja es kann sogar die gleiche Arbeit sein, die darin als vom Bischof S. Annone zu dem Zweck ausgeführt erwähnt wird, um damit die Ruhestätte der beiden Märtyrer zu bedecken.

Im nächsten Beitrag macht uns A. Venturi mit den durch ihn für die Nationalgalerie zu Rom (Pal. Corsini) neu erworbenen Gemälden unter Beigabe von sehr gelungenen Reproductionen davon bekannt, darunter

dem Christus in Gethsemane von Fr. Bianchi Ferrari, einer Madonna mit Kind von Antoniazzo Romano und dem Bildnisse Stefano Colonna's, einer der charakteristischesten Productionen Bronzino's. Das letztere Werk wuchs der Sammlung mit neun anderen Gemälden geringeren Werthes in Folge des Vergleichs zu, der den bekannten Process des Principe Sciarra mit dem italienischen Unterrichtsministerium wegen des unerlaubten Verkaufs der Schätze aus Pal. Sciarra endlich zum Abschluss gebracht hat.

Derselbe Forscher begleitet die chromolithographische Wiedergabe der sog. „Casel des S. Giovanni Angeloptes", im Domschatz zu Ravenna mit einer historisch kritischen Notiz über diese werthvolle Cimelie, worin er ihr ungefähr den Beginn des zweiten Jahrtausends als Ursprungszeit zuweist, im Gegensatze zu der Tradition, die sie gleichzeitig mit dem Tode jenes heiligen Bischofs von Ravenna in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts entstanden wissen will.

An die Wiedergabe eines byzantinischen Elfenbeinkästchens des Museums zu Cividale knüpft A. Venturi die Klärung der in letzter Zeit vielfach erörterten Frage nach der Enstehungszeit dieser Art von Kunstwerken, die insgesammt das mit einander gemein haben, dass sie in den sie bedeckenden Basreliefdarstellungen voll von antiken Reminiscenzen, jedoch unter byzantinischem Einfluss, sind. Er zählt die Argumente auf, die ihn bestimmen, sie dem Ausgang des IV. und dem Beginn des folgenden Jahrhunderts zuzutheilen, im Gegensatz zu der bisher geltenden Meinung, wonach sie in die Zeit vom VIII. bis XII. Jahrhunderts zu setzen wären.

In einem folgenden Beitrag untersucht derselbe Forscher einige romanische Architekturreste, wie ein figurirtes Capitell des Museo civico zu Modena, mehrere ähnliche, die in den Kirchen der Umgebung existiren, sowie einige andere sammt Reliefs mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente, die einst Bestandtheile eines Ambo im Dome zu Modena bildeten und noch jetzt am genannten Orte bewahrt werden. Indem der Verf. diese Arbeiten mit den analogen Bildwerken am Portale von S. Andrea zu Pistoja, bezeichneten Arbeiten des Gruamons und seiner Brüder Adeodatus und Henricus vergleicht, kommt er zu dem Ergebnisse, es sei nicht möglich, den Schöpfer der modeneser Bildwerke zu bezeichnen, soviel jedoch sicher, dass sie alle von dem gleichen Meissel gearbeitet seien, der die grösste Analogie mit demjenigen Meister Heinrich's aufweist. Man könnte sonach in Betreff ihrer die Hypothese aufstellen, sie seien gleichfalls von einem norditalienischen Bildner ausgeführt worden, vielleicht von Albert oder Anselm von Campione, die beide in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts an der Kathedrale von Modena beschäftigt waren.

Für den zweiten, der Veröffentlichung von historisch künstlerischen Documenten aufgesparten Theil des Jahrbuchs hat diesmal Federico Hermanin einen Katalog der Stiche mit Ansichten Rom's compilirt, welche sich im Besitze des mit der Nationalgalerie verbundenen Kupferstichcabinets im Palazzo Corsini befinden. Derselbe umfasst die Stiche

vom Ausgang des XV. bis zum Ende des XVIII. mit Anschluss jener des laufenden Jahrhunderts. Im Jahre 1897 waren die wichtigsten davon in einer Ausstellung im Palazzo Corsini zu sehen. Der Katalog Hermanin's ist von einigen Reproductionen begleitet, worunter wir leider die des Stiches vermissen, worauf ein anonymer Florentiner des Quattrocento als Hintergrund einer Himmelfahrt Mariae nach einer Zeichnung Botticelli's eine zum Theil phantastische Ansicht Rom's anbrachte. Sehr interessant in architektonischer Rücksicht ist eine Ansicht der sieben Hauptkirchen der ewigen Stadt von einem anonymen italienischen Stecher bezeichnet: „Ant. Lafrerii Romae 1575". *C. v. Fabriczy.*

Topographie.

Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Provinz Starkenburg ehemaliger Kreis Wimpfen, von **Dr. Georg Schaefer.** Darmstadt 1898. Mit 22 Lichtdrucktafeln, 1 Polychromtafel und 173 Textabbildungen. gr. 8⁰. 335 S.

Die Besprechung des vorliegenden neuesten Bandes des hessischen Denkmälerwerkes ist durch das Dazwischentreten verschiedener Umstände länger, als dem Ref. selbst erwünscht sein konnte, verzögert worden. Das Werk hat mittlerweile von berufenster Seite eine den Verdiensten seines Autors entsprechende Würdigung in diesen Blättern erfahren (s. den Litteraturbericht über christliche Archäologie von F. X. Kraus im 3. Heft des XXI. Bandes p. 223f.) An gleicher Stelle ist bereits mit Recht auf den ungewöhnlich reichen sachlichen Inhalt der Arbeit hingewiesen worden. Eben dieser Inhalt möge es rechtfertigen, wenn wir mit unserer schon früher geplanten Besprechung auch jetzt nicht zurückhalten, in der Hoffnung, damit wenigstens Einzelheiten nachtragen zu können, die in einer Litteraturübersicht von so umfassender Ausdehnung und Bedeutung wie der genannten eo ipso keine Stelle finden konnten.

Der vorliegende Band behandelt die kleine, von Württemberg und Baden umgebene Wimpfener Exclave des Grossherzogthums Hessen nebst dem nahegelegenen hessisch-badischen Condominat Kürnbach und schliesst damit die Beschreibung zweier der werthvollsten Baudenkmäler des südlichen Deutschland's ein, der romanischen Kaiserpfalz von Wimpfen am Berge und der gothischen Ritterstiftskirche zu Wimpfen im Thal. Diese beiden stellen natürlich den werthvollsten Theil des Werkes dar. Doch hat das alte reichsunmittelbare Municipium von Wimpfen am Berge, das seine in staufischer Zeit erlangte Machtstellung in den Kämpfen der mittelalterlichen Feudalgewalten mit den Städten späterhin erfolgreich zu behaupten wusste, noch einige Kunstdenkmale ausserdem zu bieten, die der Rede werth sind und die hier das Vorhandensein eines frischen und glücklichen Unternehmungsgeistes bekunden, ehe im XVI. und

XVII. Jahrhundert der politische und wirthschaftliche Niedergang der Stadt eintrat.

Als Bauwerk ist das bedeutendste darunter die ehemalige Marien-, jetzige evangelische Pfarrkirche, ein gefälliger gothischer Hallenbau, auf romanischer Grundlage, namentlich der Chor, obwohl einfach, doch geschmackvoll ausgeführt und mit gutem Renaissance-Gestühl ausgestattet. Hübsche Profanbauten des XV. und XVI. Jahrhunderts finden sich in grösserer Anzahl.

Die mit Wahrscheinlichkeit von einem der staufischen Kaiser erbaute Pfalz ist gleich den verwandten Burgbauten von Gelnhausen und Münzenberg der Zerstörung anheimgefallen. An imponirender Grösse und weiträumigem Ausbau steht sie mit beiden ungefähr auf gleicher Stufe: es ist eine glänzende Gruppe mittelalterlicher Palatialbauten, welche so auf hessischem Boden einander benachbart sind, vollends wenn man die vereinzelten Reste ähnlicher Anlagen in Babenhausen, Büdingen und Seligenstadt hinzunimmt, in deren Gesammtheit der Autor nicht abgeneigt ist, Schöpfungen einer und derselben Bauhütte zu erkennen, die „um die Wende der letzten Jahrzehnte des XII. und des ersten Decenniums des XIII. Säculums mit überraschenden Erfolgen thätig war.“ Vorhanden ist in Wimpfen a. B. von der alten Kaiserpfalz noch „das Burgthor, die Ruinen des Palas, die profanirte Burgkapelle, einzelne Structurtheile am sogenannten Steinhaus und zwei Bergfriede.“ Weitaus das schönste ist der Ueberrest des Palas in Gestalt der nördlich abschliessenden Hochwand mit drei nebeneinander geordneten prächtigen Gruppen von Säulenarcaden.

Die Stiftskirche von Wimpfen im Thal hat in dem bekannten, zwischen der französischen und der deutschen Gothik geführten Prioritätsstreit so lange im Vordergrund der Discussion gestanden, dass wir uns von einer Erneuerung dieser Controverse hier füglich dispensiren dürfen. In der Hauptsache, nämlich in dem richtigen Verständniss des klassischen Berichtes der Wimpfener Klosterchronik, die in der Geschichte des Baues zwischen 1259 und 1278 die Thätigkeit eines aus Francien gekommen „latomus“ hervorhebt, ist ja inzwischen auf Grund der von Reimers gegebenen Uebersetzung des entscheidenden Wortlautes wohl allgemeine Verständigung erzielt worden. Auch darüber wird kaum mehr zu rechten sein, dass neben der neuen technischen Bearbeitung der Werksteine, deren Kunde nach dem Bericht der Chronik eben jener Werkmeister aus Frankreich mitbrachte, auch künstlerische Einzelmotive in dem Bau Verwerthung gefunden haben, deren Ursprung in französischen Vorbildern und nicht in specifisch deutscher Bauart zu suchen ist, mag man auch aufgehört haben, die Wimpfener Kirche als amtlich beglaubigtes Musterbeispiel für die Uebertragung französischer Architekturformen auf deutschen Boden kunstgeschichtlich auszubeuten.

Mit sichrer Hand hat der Verfasser die Scheidung der grundlegenden deutschen Elemente des Planschemas wie der Einzelausführung von jenen fremdsprachlichen Anklängen durchzuführen gewusst, wie sie namentlich

an der südlichen Schauseite des Querschiffes mit offenkundiger Bestimmtheit sowohl in der Fassadengliederung als in dem reichen bildnerischen Schmuck zu Tage treten. An dieser letzten Stelle besonders hat ja der „noviter de villa Parisiensi“ gekommene Meister der Klosterkirche alle wünschenswerthe Gelegenheit gefunden, in „sectis lapidibus“ seine Kunst zu zeigen; gerade hier ist auch erst neuerdings in dankenswerther Weise auf die originelle Lösung der Steinschnitte, speciell im Masswerk des grossen Fensters hingewiesen worden, die ihrem Erfinder alle Ehre macht. [1])

Das höchste Interesse haben nun aber einige Grabungsfunde zu beanspruchen, die bei der augenblicklich sich vollziehenden Restaurirung der Kirche zu Tage gekommen sind. Schon in seinem ersten Sachverständigen-Bericht von 1894, welcher der Inangriffnahme dieser Wiederherstellungsarbeiten voranging, hatte Prälat Dr. Friedrich Schneider in Mainz die auf reiche Erfahrung ebensowohl wie auf scharfsinnige Beobachtung gegründete Vermuthung ausgesprochen, dass sich an der Stelle des heutigen Langhauses von Thalwimpfen ein älterer Bau von centraler Anlage befunden haben müsse. „Anklänge an die Polygonalbauten auf deutschem Boden, von Aachen angefangen über Essen und Ottmarsheim bis auf Nymwegen und Mettlach“, schienen ihm in den noch vorhandenen Resten eines frühmittelalterlichen Vorbaues ausserhalb der Kirche am Westende und in der Architektur der Thurmhalle unverkennbar. Diese Annahme fand ihre volle Bestätigung durch Ausgrabungen, welche auf Anordnung der hessischen Ministerialbehörde 1896 an Ort und Stelle zur Ausführung gelangten. Es hat sich im ferneren Verlaufe dieser Arbeiten 1897 sogar der gesammte Unterbau eines zwölfeckigen Centralbaues in der vollen Breite des heutigen Langhauses blosslegen lassen, der unter dem Niveau des Fussbodens in einheitlicher Erhaltung zu Tage trat. Die der Ottonischen Zeit entstammende Anlage reiht sich „der kleinen Gruppe der Centralbauten auf deutschem Boden in jeder Hinsicht würdig an“ und „die Kenntniss unserer frühmittelalterlichen Baudenkmäler dieser Art erfährt damit eine ungeahnte Bereicherung: sie ist um so überraschender, als keine litterarische Quelle eines so bedeutenden Bauwerks erwähnt.“ Aus dem Vorhandensein dieses ursprünglichen Polygonalbaues, der, namentlich so lange der neue gothische Chor im Bau begriffen war, für Cultuszwecke erhalten blieb, zugleich aber dem Baumeister störend im Wege stand, erklärt sich nun auch die mangelhafte Orientirung der zerstörten Gesammtanlage, die früheren Forschern längst aufgefallen war, insofern die Achse des Chorbaues abweichend von der des Langhauses eine unfreiwillige Ablenkung nach Süden erfuhr. Fig. 166a zeigt in verschiedenen Farben die Grundidee der heutigen basilikalen Anlage und des ehemaligen Centralbaues in einander gezeichnet. Wir verweisen zugleich in Ergänzung des Schäfer'schen Textes

---

[1]) K. Schäfer: die Kirche zu „Jung St. Peter in Strassburg“ in „die Denkmalpflege“, I. Jahrg. (1899) p. 5 f.

auf die von Dr. F. Schneider im Centralblatt der Bauverwaltung 1897, No. 39 und 44 gegebenen Erläuterungen des baugeschichtlichen Zusammenhanges, denen wir die oben eingefügten Sätze entlehnt haben. Der Herr Verf. des Denkmälerwerkes hat offenbar Schneider's Verdienste um die Angelegenheit, die er nicht besonders erwähnt, als bekannt vorausgesetzt. Um so weniger nehmen wir Anstand, hier auf dieselben hinzuweisen, da möglicher Weise nicht alle unserer Leser zugleich Leser des Centralblattes sind.

Unter den Werken der Malerei und Bildhauerkunst, mit denen es die Wimpfener Statistik zu thun hat, ist neben einem stark übermalten Wandgemälde des Jüngsten Gerichts aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in der evangelischen Pfarrkirche von Wimpfen a. B. und den schon oben kurz berührten unter französischem Einfluss entstandenen frühgothischen Statuen, welche die südliche Transseptfassade der Thalwimpfener Stiftskirche schmücken, in Wimpfen am Berge eine grosse in Stein gehauene Kreuzigungsgruppe des XVI. Jahrhunderts nahe der Stadtkirche, besonderer Erwähnung werth. Trotz arger, muthwilliger Verstümmelungen, welche das Werk erlitten hat, erscheint es noch immer als eine bedeutende monumentale Schöpfung. Eine Inschrift an der Deckplatte des Postaments nennt einen einheimischen Bürger Hans Koberer als Stifter; einige weitere, am Sockel zum Gedächtniss von Gliedern derselben Familie eingehauene Inschriften zeigen die Jahreszahlen 1531 und 1534, die aber für die Entstehung der Gruppe nicht massgebend sein dürfen, da diese ohne Frage um ein bis zwei Jahrzehnte älter ist. Vermuthungsweise wurde das Werk schon früher, gemeinsam mit zwei anderen Kalvarienbergen, einem um 1519 ausgeführten auf dem Kirchhofe von S. Ignatius in Mainz, und einem 1509 von Jacob Heller für den Frankfurter Domkirchhof gestifteten, in Zusammenhang gebracht. Daran hält sich auch der Text der uns vorliegenden Beschreibung. Inzwischen ist diese Hypothese mit Hilfe einer vierten stilverwandten, bis dahin jedoch ausser Acht gelassenen Kreuzigungsgruppe auf dem ehemaligen Peterskirchhof in Frankfurt a. M., die von etwa 1511 datirt, zur Gewissheit geworden. Für diese letzte Gruppe konnte ausserdem erst jüngst an der Hand gleichzeitiger in Frankfurt aufgefundener Documente ein Hans Backoffen von Mainz als Autor nachgewiesen werden und Professor O. Donner-von Richter ist weiterhin im neuesten Bande der „Baudenkmäler in Frankfurt a. M.“ [3]) durch vergleichende Kritik der überzeugende Nachweis gelungen, dass auch für die entsprechenden Werke am Frankfurter Dom und in Wimpfen a. B. kein anderer Urheber in Frage kommen kann. Weniger zuversichtlich äussert sich derselbe Forscher hinsichtlich der Mainzer Gruppe, deren Ursprung noch seiner endgiltigen Aufklärung harrt. Wir hoffen, von dem Frankfurter Denkmälerwerk an dieser Stelle bald ausführlich Bericht zu

---

[3]) Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M., herausg. von C. Wolff und R. Jung. Lieferung 4. Frankfurt a. M. 1898, p. 385 ff.

erstatten. Für heute sei daraus nur des zuletzt erwähnten Forschungsergebnisses gedacht. Wer Gelegenheit gehabt hat, mit der grossen und leistungsfähigen Gruppe rheinisch-fränkischer Renaissance-Bildhauer, zu denen auch Backoffen gehört und deren Werke in Mainz und Umgegend reichlich zu finden sind, an Ort und Stelle näher bekannt zu werden, der wird es dankbar begrüssen, dass hier aus einer Menge von sonst unbekannten Meistern einmal eine nennbare Persönlichkeit und dazu noch ein ausgezeichneter künstlerischer Charakter in fest umschriebenen Umrissen hervortritt.

H. Weizsäcker.

Ausstellungen.

Die Rembrandt-Ausstellungen zu Amsterdam (September—October 1898) und zu London (Januar—März 1899).

Der Zweck der folgenden Zeilen kann nicht sein, ästhetische Betrachtungen zu liefern über das viele hervorragend Schöne, das auf diesen beiden Ausstellungen zum ersten Mal den weitesten Kreisen der Kunstfreunde allgemein zugänglich gemacht wurde, sondern nur die Mittheilung einiger kritischer und chronologischer Bemerkungen.

I. Amsterdam.

Wir beginnen mit der Amsterdamer Ausstellung und halten uns an die Reihenfolge des Kataloges.

No. 3. Verleugnung des Petrus. Wohl zutreffender Soldaten um ein Wachtfeuer zu nennen. Es ist keine einzige Figur darauf, die mit einer gewissen Bestimmtheit als Petrus gedeutet werden könnte. Auch fehlt die Magd des Hohenpriesters.

No. 21. Toilette eines jungen Mädchens war 1633 nicht 1632 datiert. Die letzte Ziffer schien aus einer 7 umgewandelt zu sein.

No. 34 und 92 haben seit der Ausstellung ihren Besitzer gewechselt. No. 92 gehört jetzt Herrn Fleischmann in London, No. 34 ist gleichfalls nach London verkauft.

No. 36. Der sogenannte Bürgermeister Pancras hat zu manchen Zweifeln Anlass gegeben. Am meisten wurde der Name Bol genannt, wobei wohl die verwandte Composition dieses Schülers vom Jahre 1649 bei Lord Northbrook vor Augen schwebte. Selbst hervorragende Kenner wie Bredius haben sich für diesen erklärt und dabei u. A. die Signatur „Rembrant" angegriffen, weil die Schreibweise ohne d um diese Zeit 1635—36 nicht mehr vorkomme. Ich wage zu bemerken, dass auch das Dresdener Doppelportrait aus genau derselben Zeit Rembrant bezeichnet ist. Eine weitere Erörterung an dieser Stelle halte ich für fruchtlos, ich weise nur darauf hin, dass sich in der Londoner Ausstellung unter No. 22 ein unzweifelhafter Bol befand, der grade geeignet schien zu beweisen, dass der Pancras nicht von ihm sein konnte. Man brauchte nur z. B. die flachere Modellierung des Kopfes und die grünlichen Töne auf der Innenseite der

Hand zu vergleichen um den Abstand zu sehen, der den Schüler vom Meister trennt. Die Schwächen des Pancras: der theilnahmlose Kopf von Rembrandt selbst und das langweilig gemalte rothe Tischtuch werden von den Vorkämpfern der Echtheit selbstverständlich zugestanden. Die Wiederholung der Figur des Saskia in einem Petersburger Bildchen vom Jahre 1657 lässt sich sehr ungezwungen dadurch erklären, dass Rembrandt das grosse Bild aus der ersten Zeit seines jungen Eheglücks in seinem Hause behalten hat, bis er durch seine Geldnoth um die Mitte der fünfziger Jahre gezwungen wurde, es zu verkaufen. Um ein Andenken daran zu behalten, kopierte er vorher die Saskia daraus. Die Vermuthung, dass das Datum 1657 auf dieser 1637 zu lesen sei, und dass die Saskia im grossen Bilde nach der kleinen Darstellung copiert sein könne, entbehrt einer genügenden Begründung.

No. 43. Der geschlachtete Ochse aus der Sammlung Rath wurde in Anbetracht des viel kräftiger und breiter gemalten ähnlichen aber nicht identischen Exemplars aus Glasgow vielfach angezweifelt. Nimmt man an, dass ungefähr 10—12 Jahre zwischen den Entstehungszeiten beider Bilder liegen, so fällt der Grund zu zweifeln weg. Man brauchte übrigens nur die auf beiden Bildern rechts unten liegende Haut des Thieres zu vergleichen um die Identität des Meisters zu erkennen. Auch das Stillleben von Töpfen und Gefässen links im Halbdunkel war durchaus Rembrandtisch.

No. 62. Christus und die Ehebrecherin aus der Sammlung Weber war der grosse Zankapfel der Ausstellung, von manchen ebenso hoch gepriesen, wie von andern (freilich der Mehrzahl) unbedingt verworfen. Auch der entschiedenste Vorkämpfer der Echtheit wird zugeben müssen, dass das Bild sowohl in der Composition und der Auffassung als auch in der Malweise Abweichungen aufweist, die z. T. nur zugestanden, nicht erklärt werden können. Wenn ich dennoch der Meinung bin, dass das Bild in seinen Haupttheilen auf Rembrandt selbst zurückgeht, so habe ich dafür die folgenden Gründe:

I. Die Composition ist rembrandtisch. Es giebt eine Radierung Picar's aus dem ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts nach einer Handzeichnung Rembrandt's mit der Unterschrift Rembrandt del., welche genau die Composition des Weber'schen Bildes wiedergiebt, an beiden Seiten noch um eine Figur erweitert. Grade um die Mitte der vierziger Jahre besitzen wir zahlreiche Beispiele, dass Rembrandt zu einer Composition eine genaue Vorzeichnung machte. Ich erinnere z. B. an die Anbetung der Hirten in der Nat. Gallery, zu der Mr. Heseltine den Entwurf besitzt, an die hl. Familie in Petersburg (Zeichnung bei Bonnat), die Ruhe auf der Flucht in Budapest (Zeichnung im Kupferstichcabinet zu Berlin) u. A.

II. Obwohl von der Bezeichnung der Name falsch ist, ist das Datum 1644 anscheinend echt und stimmt in jeder Beziehung zu dem Bilde. So ist z. B. die Haltung der Sünderin ähnlich der der Ehebrecherin in der Nat. Gallery vom selben Jahre. Der jüngste unter den Anklägern hat den-

selben Typus wie der sogenannte Connétable de Bourbon (Sammlung Thiem, San Remo). Das Motiv der demonstrirend ausgestreckten, in den Verkürzung gesehenen Hand ist grade in der ersten Hälfte der vierziger Jahre besonders häufig, kommt aber sonst bei Rembrandt nicht wieder vor. Beispiele sind: Banning Cocq in der Nachtwache, der eben genannte Connétable de Bourbon, Anslo in dem Berliner Bild, der Radierung und den Zeichnungen, J. C. Sylvius in der zweiten Radierung, der Goldwäger, Haman in der Radierung von Mordechai's Ehrenritt usw. usw. In der letztgenannten Radierung kommt auch ein ähnlicher Typus vor wie der Pharisäer, der das Kopftuch der Sünderin lüftet. Im Grunde genommen giebt es kaum eine zweite grössere Composition Rembrandt's, die so viele Beziehungen zu seinen anderen Werken aufweist als gerade diese.

III. Der befremdende Eindruck, den das Bild als Ganzes macht, rührt wohl grössten Theils daher, dass Rembrandt in diesem Breitbild mit lebensgrossen Halbfiguren sich offenbar eng an ein fremdes Vorbild und zwar an ein venezianisches Bild angeschlossen hat[1]) und auch sonst fremde Einflüsse auf sich hat einwirken lassen. Der Johanneskopf rechts hinter Christus ist z. B. offenbar von van Dyck inspirirt.

Alles in Allem glaube ich daran festhalten müssen, dass sowohl die Composition als auch die Malerei in ihren bei weitem hauptsächlichsten Theilen von Rembrandt herrührt. Ich füge noch hinzu, dass nach der Tradition, die ich freilich nicht in der Lage gewesen bin auf ihre Richtigkeit zu prüfen, das Bild zu den Ehrengeschenken gehörte, die dem grossen Herzog von Marlborough nach seinen Siegen über die Franzosen in den Niederlanden gegeben wurden. Ist dies richtig, dann galt das Bild bereits um 1710 als ein echtes und auch bedeutendes Werk Rembrandt's.

No. 78. Die Weinprobe. Dieses Bild gehörte für mich zu den Räthseln der Ausstellung. Im Gegenstand ganz allein stehend, so dass man in dieser Richtung gar keine Vergleichspunkte mit den übrigen Werken Rembrandt's finden kann, hat es in der Technik grosse Aehnlichkeiten und in der malerischen Auffassung so viele Qualitäten, dass es mir Rembrandt durchaus würdig erschien. Dennoch mahnen einzelne Schwächen, mahnt auch die Beschaffenheit des Holzbrettes zur Vorsicht, weswegen ich mich zu einem offenen Ignoramus bekenne.

An No. 96, Studie eines Engels, knüpft sich eine wunderbare Geschichte. Dieses Bildchen, aus der Sammlung Sellar stammend und im Auctionskatalog radirt, ist offenbar ein Ausschnitt aus einem grösseren Bilde biblischen Inhalts. In Anbetracht des ruhigen niedergesenkten Blickes des Engels käme ein Traum Jacob's am ehesten in Frage. Nun soll aber der Engel nach einer gut verbürgten Nachricht vor etwa 12 bis 15 Jahren von einem noch lebenden Londoner Kunsthändler aus einer Composition herausgesägt sein, die das Opfer Manoah's darstellte. Diese

---

[1]) Wir wissen ja, dass Rembrandt ein solches Bild besass: eine Samariterin am Brunnen, in seinem Inventar Giorgione zugeschrieben!

Composition wurde Bredius und mir unlängst in London von einem dortigen Sammler gezeigt. Sie ist aber ohne jeglichen Zweifel nicht von Rembrandt, sondern ein charakteristisches Werk des Barend Fabritius, vermuthlich inspirirt von dem Bilde Rembrandt's in der Dresdener Galerie. Beide Figuren knieen nach links vor einem Altar, die eine ist in kräftigem Roth, die andere in nicht weniger kräftigem Blau gekleidet. Die Auffassung erinnert sehr an die knieenden Hausgenossen des Cornelius in dem bekannten Braunschweiger Bilde des B. Fabritius. Nun bleibt erstens die Frage: ist der Strasser'sche Engel wirklich aus diesem Bilde ausgesägt? Der Umstand, dass in letzterem der Engel fehlt, spricht dafür, auch die Grösse der Figur würde stimmen. Dagegen ist ein bemerklicher Unterschied zwischen der Farbe des Hintergrundes und der der Aureole, in der der Engel dargestellt ist; ausserdem lautet der Bibeltext: Und es geschah, als die Flamme des Altares auffuhr gen Himmel, so fuhr der Engel auf in der Flamme des Altares. (Jud. XIII, vs. 20.) Es ist hier ein wegfliegender und nicht ein herabblickender Engel am Platze.

Zweitens ist zu erwägen, ob in dem Falle, wenn der Strasser'sche Engel wirklich aus jenem Bilde ausgesägt wäre, und das Bild in seinen anderen Theilen von B. Fabritius herrühre, Rembrandt den Engel gemalt haben könnte. Ich habe den Engel, nachdem mir der oben wiedergegebene Sachverhalt bekannt geworden war, wiederholt geprüft und muss gestehen, dass mir trotzdem keine Verdachtsgründe gegen die Echtheit aufgestossen sind. Der Engel passt, was die Malweise betrifft, sehr gut in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre, und seine Gesichtszüge scheinen ebenso wie die des Engels beim Evangelisten Matthäus im Louvre von denen des Titus inspirirt worden zu sein. Ist Letzteres richtig, dann erleidet die Glaubwürdigkeit des Zusammenwirkens von Rembrandt und Barend Fabritius einen schweren Stoss, denn letzterer ist vom September 1656, als er den Leydener Stadtarchitekten Willem van der Helm (Ryksmuseum No. 359) portraitirte, bis 1660 in Leyden nachweisbar, während Rembrandt natürlich in Amsterdam ansässig war.

No. 99. Rembrandt stehend mit Palette, Pinseln und Malstock. Dies hervorragende Meisterwerk war vom Katalog um 6 bis 8 Jahre zu früh angesetzt. Es stammt wohl aus den Jahren 1662—1664, dagegen war No. 105, Jacob empfängt den blutigen Rock Joseph's, entschieden früher zu datiren. Es gehört in die Zeit der Emmausgänger im Louvre (1648).

Bei No. 107 war die ursprüngliche Benennung Titus van Rijn und das Datum 1660 nicht aufrecht zu erhalten. Die Malweise weist auf die Zeit des Casseler Nicolaus Bruyning hin (1652), in eine frühere Zeit also als die beiden mit ziemlicher Gewissheit Titus darstellenden Bilder von Rud. Kann und Lord Crawford (No. 89 und 90), während der Dargestellte beträchtlich älter erscheint.

Ueberhaupt bedarf der ikonographische Theil der Rembrandtstudien namentlich in Bezug auf die Bildnisse der Angehörigen des Künstlers,

der Schwester, Saskia's, des Bruders, des Titus und der Hendrickje einer genauen Nachprüfung.

No. 115. Die Beschneidung Christi. Auf dem leider schlecht erhaltenen Bildchen hat sich die Bezeichnung und das Datum 1661 aufgefunden. Es verdient Beachtung, dass Rembrandt hier offenbar erst die Anbetung der Könige hat darstellen wollen. Man vergleiche z. B. die Composition aus Buckingham Palace vom Jahre 1658. Der Vorgang spielt sich im Stalle von Bethlehem ab, was zu diesem Ereigniss wohl, zur Beschneidung nicht stimmte. Der erste König im gelben Mantel kniet ganz ähnlich wie auf dem Bilde der Königin, und als er zum Priester umgewandelt wurde, wurde ihm das Messer in die Hand gegeben, mit dem er die Operation vollzieht. Die Personen links gehörten ursprünglich zum Gefolge, jetzt sind sie Zuschauer.

Aehnliche nachträgliche Umänderungen kommen auch sonst bei Rembrandt vor. Die Wegsendung der Hagar (No. 46) z. B. muss ursprünglich als Flucht nach Egypten gedacht gewesen sein. Denn es ist auffallend, dass die Hagar auf einem Esel davonreitet und ganz unpassend erscheint auch bei der auf Geheiss Gottes weggeschickten Sclavin das übernatürliche Licht, das sie umstrahlt. Bei der Flucht dagegen ist sowohl das Reitthier traditionell als auch die vom Christkinde ausgehende göttliche Beleuchtung erklärlich. Als Rembrandt sich entschloss, den Gegenstand zu verändern, liess er diese beiden Nebenumstände auf sich beruhen.

Ein drittes Beispiel ist die bekannte frühe Röthelzeichnung vom Jahre 1630 im British Museum, die deutlich zeigt, dass ihre Composition aus einer Auferweckung des Lazarus in eine Grablegung Christi umgewandelt wurde.

No. 118. David Harfe spielend vor Saul ist seit der Ausstellung in den Besitz des Dr. Bredius übergegangen. Einen interessanten ersten Entwurf dazu besitzt Léon Bonnat (Kat. London No. 175.)

No. 120. Der Studienkopf eines Greises aus Schwerin war neben der Weber'schen Ehebrecherin das am häufigsten angezweifelte Bild der Ausstellung, wozu namentlich der unangenehme bläuliche Ton im Barte das Seinige beitrug. Ich vermuthe, dass dieser seinen Grund hatte in dem Durchwachsen einer bei der Untermalung verwandten Farbe, ähnlich wie z. B. beim Braunschweiger Vermeer. Sah man hiervon ab, so war meiner Meinung nach jeder Zweifel unberechtigt. Der Kopf passt in der Malerei durchaus zum bezeichneten und 1667 datirten Greisenkopf von Lord Northbrook (No. 121) und ist z. B. in der Malweise der Stirn sehr charakteristisch für die Spätzeit Rembrandt's.

No. 122. Die Darmstaedter Geisselung Christi wurde wegen der Jahreszahl, ob 1658 oder 1668, viel umstritten. Ich glaube nach sorgfältiger und wiederholter Prüfung constatiren zu dürfen, dass sie, wie sie jetzt darauf steht, 1668 lautet. Wenn die Malweise keine grosse Verschiedenheiten mit den etwa zehn Jahre früher entstandenen kleinfigurigen Bildern aufweist, so stützt dies nur die auch sonst beobachtete Thatsache,

dass die Unterschiede in der Technik in Rembrandt's letzten Lebensjahren nicht mehr so gross sind, als in gleich langen Epochen seiner früheren Laufbahn.

Hiermit nehmen wir von Amsterdam Abschied und wenden uns nach

II. London.

Die Londoner Ausstellung stand der Amsterdamer in den meisten Beziehungen kaum nach, übertraf sie sogar in den Landschaften. Die Mühle aus Bowood, die Mondscheinlandschaft aus Dublin, die Bilder von James Reiss und aus Krakau bildeten zusammen mit dem Tobiasbilde aus Glasgow die allseitigste Vertretung des Meisters in dieser Gattung, die ausser Heranziehung der öffentlichen Galerien Deutschland's zu erreichen war. Dem gegenüber fehlten natürlich in London die drei grossen Amsterdamer Bilder, für die ein Aequivalent nicht zu finden ist. Alles in Allem staunt man aufs Neue über den gewaltigen Reichthum eines Landes, das fast nur aus Privatbesitz eine solche Ausstellung zu Stande bringen kann, denn die wenigen Bilder aus den öffentlichen Galerien in Dulwich, Dublin und Glasgow wären leicht durch gleichwerthige aus nicht vertretenem Privatbesitz: Ellesmere, Ashburton, Bedford, Wiege von Boughton Knight u. s. w. zu ersetzen gewesen.

Unter den 102 ausgestellten Bildern[2]) gab es acht, deren Echtheit mit guten Gründen anzufechten war. Zuerst ein notorischer Ferd. Bol (No. 22 Herzog von Newcastle, von Pether unter Rembrandt's Namen geschabt), ferner die Rückkehr des verlorenen Sohnes aus der Sammlung Cook in Richmond (No. 89), für die Bredius den zutreffenden Namen Gov. Flinck zuerst genannt hat. Man vergleiche für die Behandlung der Landschaft und der Köpfe namentlich das Rotterdamer Bild (No. 75) und im Ganzen die beiden Bilder in Wien: Diana bei Endymion in der Liechtenstein'schen und Hagar in der Wüste, in der Schönborn'schen Gallerie, die beide, obwohl unbezeichnet, charakteristische Arbeiten Flinck's sind. Drittens eine kleine Landschaft englischen Ursprungs (No. 31 Lord Brownlow), bereits 1809 von dem damaligen Besitzer, Sir Abraham Hume, unter Rembrandt's Namen radirt, trotzdem aber nicht viel älter, als der Anfang dieses Jahrhunderts und von englischen Autoritäten der Richtung des Old Crome (1769—1821) zuertheilt.

Die fünf übrigen auszuscheidenden Bilder sind Copien; von zweien waren zugleich die Originale in der Ausstellung: No. 3 Copie von No. 1; No. 57 Copie von No. 83; von No. 102 befindet sich das bezeichnete Original im Museum zu Stockholm, von No. 65 bei Mr. Havemeyer in New-York (aus den Sammlungen Demidoff und R. Kann). No. 13 endlich, der sitzende

---

[2]) Ich lege die revidirte Ausgabe des Katalogs zu Grunde, in der viele Angaben der ersten Auflage „under Revision“ berichtigt worden sind. Zwei fehlerhafte Jahreszahlen sind noch stehen geblieben. No. 55: 1635 anstatt 1633 und No. 64: 1633 anstatt 1638.

Alte von Sir Francis Cook, dürfte auf ein jetzt verschollenes, im vorigen Jahrhundert von Surugue gestochenes Bild zurückgehen, wovon das Berliner Museum ein etwas abweichendes aber viel breiter behandeltes und schöneres Exemplar besitzt.

Zweifel an der Echtheit von No. 50 (Earl Brownlow) schien mir nicht gerechtfertigt, obwohl derselbe Mann in ganz ähnlicher, jedoch nicht genau derselben Haltung in Petersburg vorkommt und obwohl die Bezeichnung verdächtig, die Jahreszahl 1632 sicher falsch scheint. Das Bild ist 10—12 Jahre später entstanden.

No. 1, Die Mutter, (Dr. Bredius) muss ein sehr populäres Bildchen gewesen sein. Ausser der obenerwähnten, mitausgestellten Copie sind mir deren noch drei andere bekannt: beim Fürsten Salm-Salm, im Braunschweiger Museum und vor kurzem im Londoner Kunsthandel. Letztere in ovaler gemalter Einrahmung soll seitdem via Paris in eine Hamburger Privatsammlung übergegangen sein.

No. 4. Das letztbekannte Selbstbildniss des Meisters aus seinem Todesjahr 1669. Versuche das Datum als 1665 zu lesen, schienen mir verfehlt.

No. 36 und 45 hätten bestimmter als Studien nach Rembrandt's Mutter katalogisirt werden können, von ersterer war in einer der letzten Auctionen bei Christie's (18. März) eine bis zu den Füssen ausgemalte alte Copie.

No. 38 und 42, der sogen. Bürgermeister Six und seine Frau, gehen seit längerer Zeit als Gegenstücke. Zu beachten ist jedoch, dass das eine Bild auf Holz, das andere auf Leinwand gemalt ist. Sie scheinen künstlich zu Pendants gemacht worden zu sein und gehören überhaupt nicht derselben Zeit an. Während das weibliche Portrait 1644 datirt ist, dürfte das männliche um 6—8 Jahre später anzusetzen sein. Natürlich haben sie mit dem Bürgermeister Six nichts zu thun.

No. 53 ein neu aufgetauchtes Selbstportrait aus der Frühzeit, in Colorit und Auffassung wenig angenehm.

No. 60 ein vielfach angezweifeltes, dennoch echtes Portrait der Aletta Adriaensz, Gattin von Elias Trip. Das Bild hat durch scharfes Reinigen und ungeschickte Retouchen gelitten, verräth aber an manchen Stellen: z. B. in den Reflexpartien an der Backe, den inneren Augenwinkeln u. s. w. den ursprünglichen Urheber. Haare und Häubchen sind ganz übermalt, Bezeichnung samt Jahreszahl wohl nach einer ursprünglich vorhanden gewesenen neu aufgesetzt.

No. 62. Der Name des Dargestellten, Ephraim Bonus, ist durch nichts begründet; 1892 war das Bild mit mehr Recht einfach als „Portrait of a man" ausgestellt. Auch dieses Bild hat im Laufe der Zeit seinen Reiz eingebüsst, ebensowie

No. 68, das Bildniss eines jungen Malers, das durch Putzen und Uebermalen rettungslos zu Grunde gegangen ist. Auch No. 92 das interessante Atelierbild aus Glasgow ist der Putzwuth eines früheren Besitzers zum Opfer gefallen, während dagegen No. 95, Mädchen mit Blumen,

nur einer sorgfältigen Reinigung des gänzlich übermalten Hintergrundes bedarf, um im alten Glanz neu zu erstehen.

Eine Ueberraschung für sämmtliche Rembrandtkenner war No. 94, die Beweinung des Leichnams Christi, vom Herzog von Abercorn, mit ihren lebensgrossen Figuren. Das Bild war vor vielen Jahren leihweise im Museum zu Dublin ausgestellt,[1]) sonst aber immer auf dem Gute des Barons Court in Irland geblieben. Es steht einzig da im Gesammtoeuvre des Künstlers. Schon das ursprünglich lünettenförmige Format des Bildes wirkt eigenthümlich. Durch dieses Format wird die Abschneidung des oberen Theils des Kreuzesstammes bedingt, so dass von der Person auf der Leiter nur die Beine sichtbar sind. Im Uebrigen wird der Gesammteindruck des Bildes beherrscht durch den die ganze Breite des Vordergrundes einnehmenden Leichnam Christi und das blendend weisse, prachtvoll gemalte Tuch, worauf er ausgestreckt ist. Einen kräftigen Localton bildet das Roth in der Nonnenkappe der Maria, sonst herrschen unbestimmte, gedämpfte Töne vor. Hervorragend schön ist der Ausdruck des Schmerzes in der an Kreuzesstamm sich anlehnenden Maria Magdalena und wie eine Erinnerung an Mantegna wirkt die alte Frau links im zweiten Grunde. Die Gruppe mit der Johannesfigur rechts ist nicht ganz befriedigend. Ebensowenig trotz aller Qualitäten der Gesammteindruck.

Bereits oben haben wir gesehen, dass No. 82 (Captain Holford) unmöglich Titus darstellen kann und um 1652 gemalt sein muss. Dagegen ist No. 97 (Herzog von Rutland) sicher eine Studie nach Rembrandt's Sohn.

Wie vorsichtig man noch in Bezug auf die Identificirung von Rembrandt's Verwandten sein muss, zeigten die nebeneinander hängenden Nummern 76, Dame bei der Toilette von Dr. Bredius und 77 Flora vom Herzog von Buccleuch. Beide sollen Saskia darstellen, zeigen aber weder im Typus noch in den Farben von Augen und Haaren die geringste Aehnlichkeit.

Die Handzeichnungen eingehender hier zu besprechen, verbietet der Raum. In Amsterdam waren ungefähr 350 Stück, in London 106 Stück ausgestellt, dort hatten sich mehrere öffentliche Sammlungen (Dresden, Teyler, Fodor) betheiligt, hier stammte Alles aus Privatbesitz und mit Ausnahme der Bonnat'schen Einsendung aus britischem Privatbesitz. Auch in diesem Punkte ist der Reichthum der Engländer ohne Gleichen.

Corn. Hofstede de Groot.

---

[1]) Bode, Studien S. 581 No. 156.

Mittheilungen über neue Forschungen.

S. Maria in Cosmedin zu Rom, die Geschichte ihres Baues, ihrer seit 1891 im Zuge befindlichen Restaurirung und die bei letzterer zu Tage getretenen Entdeckungen behandelt ein lehrreicher und interessanter Aufsatz Prof. H. Grisar's in der Revue de l'art chrétien (t. IX livr. 3 vom Jahre 1898), auf Grundlage eines von G. B. Giovenale, dem die Wiederherstellungsarbeiten leitenden Architekten über den fraglichen Gegenstand gehaltenen und seither auch im Druck erschienenen Vortrages (im Annuario dell' Associazione artistica fra i cultori di architettura a Roma, anno V° Roma, tip. Bicchieri 1895). Hiernach erscheint es nunmehr zweifellos, dass an der Stelle des heutigen Baues sich nacheinander zuerst ein heidnischer Tempel, sodann ein wahrscheinlich den Zwecken der öffentlichen Getreidevertheilung dienender Saalbau, endlich eine christliche Diaconie erhoben, welch letztere später zu einer Basilika erweitert ward, die dann um die Wende des XI. zum XII. Jahrhunderts jene Gestalt erhielt, in der die Kirche S. Maria in Cosmedin nach Vollendung ihrer Restaurirung wieder vor unseren Augen stehen wird. — Der ursprüngliche heidnische Tempel war das Heiligthum der Ceres, des Liber und der Libera, schon zu Beginn des V. Jahrhunderts v. Chr. errichtet, jedoch nach einer Feuersbrunst unter Tiberius neu aufgebaut. Bedeutende Reste seines in Tuff ausgeführten Opus quadratum finden sich an der hinteren Hälfte der heutigen Basilika sowie in dem südlich an sie grenzenden Hof. Erst im VIII. Jahrhundert wurde der seit Langem ausser Gebrauch gesetzte Tempel so baufällig, dass ihn Hadrian I. abtragen liess. Im IV. christlichen Jahrhundert wurde sodann an den Cerestempel gegen den Tiber hin ein Saal angebaut, dessen auf mächtigen, zu grossem Theil heut noch erhaltenen Säulen ruhender Fassadenporticus sich mit der Stirnseite der heutigen Kirche deckte, aber gegen den Aventin hin weit über ihre Breite hinausreichte. Neu aufgefundene Reste der ornamentalen Stuccoverkleidung ihrer Arcadenbögen, deren Stil sich mit denjenigen der aus der Zeit Constantin's oder seiner nächsten Nachfolger stammenden sog. Platonia an S. Sebastiano fuori le mura deckt, erlaubt die Epoche der Entstehung des fraglichen Neubaues zu fixiren, Der Zweck, dem er wahrscheinlich zu dienen hatte, wurde schon vorn angedeutet. In den-

selben wurde nun im VI. Jahrhundert eine kleine einschiffige Diaconalkirche in der Weise hineingebaut, dass sie mit ihrer Länge seine Breite durchschnitt, so dass vor ihren. Langseiten Abschnitte des Saales gleichsam als Höfe der Diaconie übrig blieben. Die letztere hatte schon die Axenrichtung der heutigen Kirche, war aber selbstverständlich von weitaus geringerer Ausdehnung. Neuerdings aufgedeckte Reste ihrer Umfassungswände zeigen die für jene Epoche charakteristische Mauerung aus Würfeln gelblichen Tufsteins mit Einfügung vereinzelter Schichten von Backsteinmauerwerk. Ueberdies bestimmt sich der Zeitraum ihrer Entstehung auch durch einige Sculpturfragmente und Ziegelstempel aus der Regierungszeit Theodorich's und Athalarich's. — Zur Zeit Hadrian I. (772—795) machte wahrscheinlich das Anwachsen der um die Diaconie angesiedelten griechischen Colonie eine Erweiterung derselben nöthig. Sie wurde durch die Anfügung von Seitenschiffen und Verlängerung des Baues nach hinten gegen den Cerestempel zu bewerkstelligt. Bei dieser Gelegenheit erfolgte die schon erwähnte Niederlegung des letzteren, wobei das Material desselben, ein rother Tuf, zur Aufführung der Grundmauern der neuen Bautheile Verwendung fand, wie sich bei den gegenwärtigen Restaurirungsarbeiten klar herausgestellt hat. Dabei haben sich als weitere Bestandtheile des hadrianischen Baues ergeben: die Absiden der zwei Seitenschiffe, die über letzteren für die weiblichen Andächtigen angeordneten Tribünen (Matronea, Gynecea), ein innerer Narthex, der Sängerchor (Schola cantorum) und die Ikonostasis oder Pergula (eine Art Chorlettner, der das Presbyterium gegen das Schiff hin abschloss), von welch letzterer sich noch einige Sculpturreste (ein Stück des Architravs mit Inschrift, einer der Thürpfosten, eine Schrankenfüllung mit bildlichem Schmuck) erhalten haben. Endlich erhielt die Basilika im letzten Viertel des XI. Jahrhunderts, wahrscheinlich durch den Cardinal (seit 1088) Johannes Gaetani, nachherigem Papst Gelasius II., die Gestalt, in der wir sie vor der gegenwärtigen Wiederherstellung kannten. Ihr Boden wurde um 1.60 Meter erhöht, die beiden Säulenreihen neu angeordnet, zum Theil mit neuen Capitellen und durchweg mit Arcadenbogen versehen, der äussere Porticus erhielt einen Portalvorbau und endlich wurde der schöne Glockenthurm errichtet. Alle diese Zuthaten verrathen die Epoche ihrer Entstehung durch die dem XI. und folgenden Jahrhundert eigenthümliche Ausführung des Backsteinmauerwerks (sog. falsa cortina). Auch die inschriftlich als Arbeit eines Johannes de Venetia beglaubigte Einfassung des Hauptportals mit den überaus rohen Evangelistensymbolen auf dem Thürsturz verräth sich als ein Product dieser Zeit des äussersten Niedergangs der Sculptur in Italien und namentlich in Rom. Endlich gehören der gleichen Periode die Freskenreste an, die man in der Hauptapsis (Christus in trono von Engelchören umschwebt) und an den Schiffswänden zunächst dieser sowie der Eingangsseite (zwei Prophetenbüsten, ein segnender Heiland, die grosse Gestalt eines h. Sebastian, von kleineren Heiligenfiguren umgeben) aufgedeckt hat. Dagegen stammen die kläglichen Ueberbleibsel

der malerischen Ausschmückung der Schiffsoberwände, deren der heiligen Geschichte wie den Martyrologien entnommene Gegenstände bisher nur zum kleinsten Theil entziffert werden konnten, aus dem folgenden Jahrhunderte. Dies ergiebt sich aus dem in manchem Detail, namentlich solchem ornamentalen Charakters sich kundgebenden Bestreben der Nachahmung antiker Vorbilder (Festons, Disken, Füllhörner, Genien, architektonische Perspectiven der Hintergründe u. s. w.), wie solche der aufstrebenden Kunst des XII. Jahrhunderts eigen war. Dieser selben Zeit verdankt die Basilika auch ihre Ausschmückung mit dem reichen mosaicirten Fussboden, dem Bischofsthron in der Hauptapsis, den beiden Ambonen und der Umschrankung des Sängerchors (bis auf die letztere sämmtlich erhalten), einer Stiftung des Camerarius Alfanus unter Calixt II. (1119—1124), dem Nachfolger des Gelasius. Auch sein Grabmal, das er sich bei Lebzeiten errichtet hatte († 1123), ist im Porticus der Kirche noch erhalten. Doch hatte er die Genugthuung, die Neueinweihung des Gotteshauses durch Calixt II. im Jahre 1123 noch zu erleben: „Alfano camerario eius dona plurima largiente“ heisst es in der Inschrift, die zum Andenken jener auf die Mensa des Hochaltars eingegraben ward. *C. v. F.*

Die Ueberreste eines bisher unbekannten, zerstörten Grabdenkmals von Agostino Busti machte Diego Santambrogio jüngst zum Gegenstande einer Studie (Lega Lombarda vom 5. Oct. 1898). Er sieht dieselben in den fünf Reliefs des South-Kensington Museums und zweien im Museum von Madrid aufbewahrten, die sämmtlich ihren correspondirenden Dimensionen nach zu einem Denkmal gehört zu haben scheinen. Vier davon stellen allegorische Scenen im antikisirenden Geschmack des Cinquecento concipirt dar (zwei davon auf einer Biga im Triumph einherziehende, von Göttern und Victorien begleitete Triumphatoren; das dritte einen Krieger, der ein Schlachtross bändigt; das vierte zwei Krieger, die Pfeile gegen den Gipfel einer zwischen ihnen stehenden Säule abschiessen); die drei andern dagegen zeigen Kampfesscenen der spanischen Soldatesca aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts (Reitergefecht in der Nähe einer bethürmten Stadt, Aufzug von Kanonen, durch Fussvolk und Reiterei escortirt und ein Landsknecht mit Fahne und Wappenschild). Dass diese Reliefs nicht für das Denkmal Gaston de Foix's bestimmt waren, hat schon Cicognara (Storia della scultura V, 320) vermuthet, und Santambrogio bei einer früheren Gelegenheit mit triftigen Gründen dargethan (Repert. XV, 552). Dass sie von Busti herrühren, ist allgemein anerkannt; ihr Vergleich mit dem Stil und der Technik der sicheren Bestandtheile des Foix-Grabmals weist ihre Entstehung derselben oder einer wenig späteren Zeit zu, in der das letztere entstand (1515—1523). Die Darstellung von spanischen Soldaten auf einigen der fraglichen Reliefs nun veranlasst den Verfasser zu der Annahme, dieselben könnten Bestandtheile der Grabmäler gebildet

haben, die den beiden berühmtesten Feldherrn Carl V. in seinen italienischen Kriegen, dem Fürsten Prospero Colonna († 1523) und dem Marchese von Pescara († 1525) im Dom zu Mailand errichtet worden waren und von denen heute nichts als die Inschriften bekannt sind, nachdem die Werke selbst in Folge der Anordnung Papst Pius V., die profanen Grabdenkmale aus den Kirchen zu entfernen, durch den Eifer seines Nepoten S. Carlo Borromeo dem Untergange preisgegeben worden waren (1570). Bei dem Mangel jeder eingehenderen Beschreibung dieser Monumente und jeder Nachricht über ihre Schöpfer verhehlt sich der Verfasser keineswegs das Vage seiner Hypothese, möchte sie aber den Fachgenossen dennoch zur Beachtung empfohlen haben. *C. v. F.*

Eine verschollene Handzeichnung Pieter Saenredam's.

In den Sammlungen des städtischen Archivs zu Utrecht befindet sich eine Anzahl Handzeichnungen Saenredam's, Grundrisse des dortigen allbekannten Domthurmes darstellend. Zu ihnen gehört laut des Textes eine Aufrisszeichnung, die jedoch fehlt. Da sie bei der bevorstehenden Restauration des Thurmes grosse Dienste leisten könnte, wäre ihre Auffindung von grösstem Werthe.

Ich richte daher an meine verehrten Fachgenossen, Vorsteher von Sammlungen und an die Herren Sammler von Handzeichnungen die ergebene Bitte, nachsehen zu wollen, ob in den ihnen unterstellten resp. ihnen gehörigen Sammlungen eine derartige Zeichnung vorhanden ist und mir oder Herrn Stadtarchivar Mr. S. Muller Fzn zu Utrecht davon Mittheilung zu machen.

Amsterdam. *Corn. Hofstede de Groot.*

Zur Frage nach dem Meister des Venezianischen Skizzenbuches.

Von **Kurt Moriz-Eichborn.**

Der Streit über die künstlerische Entwickelung des jungen Raffael ruht seit einiger Zeit, und es erscheint vielleicht unangebracht und anmassend, an diese schon so oft und von hervorragender Seite behandelte Frage noch einmal zu rühren. Wenn ich gleichwohl das Wort in dieser Angelegenheit ergreife, so geschieht es, weil ich nicht mit leeren Händen komme, sondern neues und, wie ich hoffe, brauchbares Material beizubringen vermag, und weil ich die Absicht habe, nur auf dieses gestützt, noch einen Versuch zu machen, den Schleier, welcher über den Meister des Venezianischen Skizzenbuches gebreitet erscheint, zu lüften. Denn ausschliesslich um diesen handelt es sich bei unserer Untersuchung und auch nur insoweit, als Raffael dabei in Frage kommt; die Namen, welche sonst noch für ihn in Vorschlag gebracht worden sind, haben für uns weniger Interesse. Dass das Skizzenbuch überhaupt, wenigstens im Grossen und Ganzen, nur von einer Hand herrührt, bestreitet wohl heutzutage Niemand mehr, dagegen hat man bei der Bestimmung derselben noch immer keine Einigkeit erzielen können. Unser Versuch, wenigstens in Betreff des einen namhaft gemachten Meisters auf Grund neuen Materials zu einem endgiltigen Urtheile zu gelangen, darf also wohl als ganz gerechtfertigt betrachtet werden.

Die Zuschreibung des Skizzenbuches hängt, wie bekannt, wesentlich davon ab, wer als der Urheber der, man möchte fast sagen berüchtigten Zeichnung in der Albertina (Braun 134) anzusehen ist, die Raffael für sein Dreifigurenbild in der Berliner Galerie benutzt hat, und welche bald diesem selbst, bald Perugino, bald Pinturicchio zugeschrieben wird. Denn es kann darüber kein Zweifel bestehen, dass der Meister, der diese Zeichnung gefertigt, auch der Verfasser der meisten und wichtigsten Blätter des Skizzenbuches ist, oder dass zum Mindesten die Zeichnung auf das allerengste mit diesen zusammenhängt. Die Identität des Stiles ist zu gross und schlagend, als dass es nöthig wäre, dies noch näher zu begründen. Unsere Untersuchung kann sich also, und ich glaube, dass ich damit auf keinen

Widerspruch stossen werde, darauf beschränken, festzustellen, ob Raffael der Verfertiger der Zeichnung sein kann oder nicht.

Lassen wir einmal alle stilistischen Kriterien bei Seite und halten uns einfach an die Composition. Das erwähnte raffaelische Bild der Berliner Galerie giebt sie mit nur geringfügigen, aber doch ganz charakteristischen Veränderungen wieder. So hat das Christkind z. B. auf dem Bilde die Schriftrolle eingebüsst, welche es auf der Zeichnung in beiden Händen hält. Besonders wichtig und interessant für uns ist aber die veränderte Haltung der linken Hand der Madonna! Sowohl in der Form wie in der Bewegung weicht sie auf dem Bilde durchaus von der Zeichnung ab, welch' letztere hier doch ein Motiv zeigt, das Raffael keineswegs fremd, sondern mehrfach bereits von ihm selbst verwerthet worden war (Zeichnung zur Madonna Solly im Louvre, dann auf dieser selbst in Berlin). In dieser Abänderung charakterisirt sich vorzüglich der vorwärts strebende Geist des jungen Meisters, der auf der Entwickelungsbahn keinen Augenblick Halt machen will. Die sonstigen Veränderungen des Bildes der Zeichnung gegenüber betreffen nicht deren compositionelle Seite und gehen uns hier also nichts an. Als wichtig hervorzuheben ist, wie wir noch sehen werden, nur der Umstand, dass der hl. Hieronymus (auf Grund einer speciellen Vorstudie Raffael's in Lille) nicht nur ein ganz anderes Gesicht, sondern auch einen mächtigen Bart erhalten hat; ebenso ist die Bewegung und Form seiner Hände verändert worden. Jedenfalls aber geht das Bild in der Composition unverkennbar auf die Zeichnung der Albertina zurück, steht jedoch, und das muss unser Interesse im höchsten Grade erregen, in dieser Hinsicht nicht allein.

Der Louvre besitzt unter No. 1417 (Braun 11417) ein Bild, welches gleichfalls in allerdirecteste Beziehung zur Zeichnung zu setzen ist, und mit diesem wieder hängt auf das Engste ein Bild aus dem Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau zusammen (No. 351; in der Neuausgabe des Kataloges von 1898 zwischen Seite 94 und 95 nach einer Originalaufnahme von C. T. Wiskott in Breslau abgebildet). Sie verdienen daher eine eingehende Betrachtung, da sie vielleicht berufen sind, in der Frage nach dem Verfasser der Albertina-Zeichnung eine wichtige Rolle zu spielen. Beide gehören, wie wir nachweisen werden, demselben Meister an, und dieser ist der allerdings nicht allzu bedeutende Schüler des Pinturicchio, welcher die Mehrzahl der grossen Fresken im Marien- oder Mysterienzimmer des Appartamento Borgia gemalt hat.[1]) Das Louvrebild zeigt auf goldenem Hintergrund die Madonna nach links geneigt sitzend; auf dem rechten Arme hält sie das Christkind, welches in der linken Hand ein Tintenfass, in der rechten eine Feder hat, bereit, in ein Buch zu schreiben, welches ihm die Madonna mit ihrer linken Hand hinreicht.

[1]) Unsere Zuweisung des Louvrebildes an den Maler dieser Fresken stützt sich auf Steinmann (Künstlermonographieen XXXVII, Pinturicchio, p. 52; ebenda Abbildung p. 35, Fig. 31).

Links von ihr steht mit gefalteten Händen Johannes der Täufer, rechts der hl. Gregor; es sind sämmtlich, wie auf der Zeichnung der Albertina, Halbfiguren. Den oberen Abschluss des Bildes bildet eine kleine, buntfarbige Guirlande mit Kartuschenwerk; eigenartig ist das Motiv einer von der rechten Seite schräg aus dem Hintergrunde hervor und bei dem Kopfe des hl. Gregor vorbei nach links vorn, gleichsam in das Bild hineinfliegenden Taube. Auf dem Breslauer Bilde hat der Maler die rechte Seitenfigur weggelassen — es eröffnet sich dafür eine weite Fernsicht in eine reich ausgestattete, hügelige Flusslandschaft — und nur die linke beibehalten, welche diesmal der hl. Hieronymus ist. Seine rechte Hand ruht auf einem Buche, welches auf der Steinbank der Madonna steht, die linke hat er mit sprechender Gebärde erhoben. Das Christkind hat seinen Platz gewechselt, es sitzt statt auf dem rechten, auf dem linken Arme der Madonna. Wieder hat es in seiner Linken ein Tintenfass und in der Rechten eine Feder, mit der es in einem Buche schreibt, welches ihm die Madonna hinhält. Die Gestalten sind halbfigurig; den Hintergrund füllt auf der rechten Seite hoher und dichter Baumwuchs bis zum Bildrande aus. Es erübrigt noch, kurz den Nachweis zu führen, dass das Bild von dem gleichen Meister wie das Pariser stammt. Als besonders in die Augen fallend sei zunächst auf das Motiv des schreibenden Christkindes aufmerksam gemacht, dessen Beibehaltung an und für sich schon mit aller Entschiedenheit für ein und denselben Künstler spricht. Dazu kommt dann die durchaus übereinstimmende Typenbildung des Christkindes selbst und des nur wenig variirten, feinen, länglichen Madonnenkopfes, der in seiner Haltung auf dem Breslauer Bilde durchaus dem Pariser entspricht. Es sei ferner auf die geradezu frappante Gleichheit der Hände beider Madonnen hingewiesen, welche in der Art, wie sie beide Male das Buch und den Knaben halten, auch nicht den geringsten Unterschied zeigen! Ganz besonders charakteristisch dafür ist u. A. der Gewandzipfel, der in Paris bei der rechten, hier bei der linken Hand zwischen dem Daumen und Zeigefinger hervorkommt.[2]) Man achte weiterhin darauf, wie das Haar beide Male in sehr ähnlicher Weise unter dem Kopftuche herabfällt, auf die sich entsprechende Anwendung von Schnüren zum Zusammenhalten des Mantels, auf die grosse Uebereinstimmung in der Bewegung des über die Schulter herabgleitenden Kleides beim Christus, man vergleiche auch zuguterletzt noch, in wie so ganz verwandter Weise in Breslau der linke und in Paris der rechte Manteltheil der Madonna angeordnet ist, — und es wird sich Niemand, wie ich glaube, der Einsicht verschliessen können, dass diese beiden Bilder unzweifelhaft von derselben Hand gemalt sein müssen. Ebenso wenig zweifelhaft, wie wir gleich sehen werden, kann es aber auch sein, dass beide in ihrer Composition auf die Zeichnung der Albertina zurückgehen.

[2]) Dieses Motiv findet sich in genau entsprechender Weise sowohl bei Pinturicchio als bei Perugino, kann also als Gemeingut der umbrischen Kunst betrachtet werden.

Für das Pariser Bild ergiebt sich dies auf den ersten Blick. Die Uebereinstimmung nicht nur der Composition, sondern bis zu einem gewissen Grade auch des Marientypus lassen keinen Zweifel darüber aufkommen. Die Abweichungen betreffen zunächst in wesentlicher Weise das Christkind, welches statt auf einem Kissen auf 'dem Arme der Madonna sitzt und die Schriftrolle gegen Tintenfass und Feder eingetauscht hat. Ferner sind an die Stelle der beiden Heiligenfiguren der Zeichnung auf dem Bilde zwei andere getreten, und beide haben sich kleine Veränderungen gefallen lassen müssen: Johannes d. T. in seiner ganzen Stellung, welche nicht wie die des Hieronymus etwas geneigt, sondern aufrechter Haltung ist, und der hl. Gregor in der Bewegung seiner rechten Hand, welche er nicht wie der hl. Franciscus emporstreckt, sondern — in ziemlich ungeschickter Weise — vor sich hinhält, offenbar, damit die Ringabzeichen derselben besser zur Geltung kommen können. Aber die Composition, das ist doch das Wesentliche, ist durchaus dieselbe geblieben! Man vergleiche nur die nach links geneigte Stellung der Madonna, die nur wenig veränderte Haltung der Hände Johannes d. T.'s hier und des Hieronymus dort (auch Raffael weicht hier von der Zeichnung ab), vor Allem aber die beiden linken Hände der Madonna! Sie zeigen nicht nur in der Bewegung, wie sie dort den Fuss des Christkindes, hier das Buch halten, sondern auch in der Bildung des Handrückens und der langen, zugespitzten Finger eine derartige Uebereinstimmung, dass wir sie uns einzig und allein durch ein ganz directes Nachzeichnen erklären können. Der Mantel der Madonna wird in beiden Fällen durch zwei Schnüre zusammengehalten und fällt in fast ganz entsprechender Weise über den linken Arm herab; nur die Faltengebung ist im Einzelnen auf dem Bilde verändert und vereinfacht worden. Zum Schluss vergleiche man noch die Haltung der jeweils rechts stehenden Figur; auch in diesem Falle wieder constatiren wir ein gleiches sich in die Fläche des Bildes Hineinneigen derselben, also eine entsprechende Bewegung.

Es ist keine Frage, das Pariser Bild geht ebenso bestimmt und ebenso unmittelbar wie das Raffael's auf die Zeichnung der Albertina zurück; und vergleichen wir sie nun beide in Bezug auf ihr Verhältniss zu derselben, so kann es ebenso wenig zweifelhaft sein, dass der Meister des Louvrebildes trotz anscheinend grösserer Verschiedenheiten der Zeichnung weit befangener als Raffael gegenübersteht. Wenn er auch das Kissen fortgelassen und zwei ganz neue Heiligenfiguren in die Composition eingeführt hat (auch Raffael giebt dem Hieronymus auf seinem Bilde, wie wir gesehen haben, einen von der Zeichnung abweichenden Typus und unterwirft überhaupt alle Köpfe derselben gewissen Transformationen), so verräth sich seine Unfreiheit der Vorlage gegenüber doch schlagend in der Beibehaltung der Bewegung der linken Hand der Madonna und in der Drapirung ihres Mantels. Wie viel kühner und geistvoller verfährt hier nicht Raffael. Er ersetzt — auf Grund einer speciellen Vorstudie, nämlich des herrlichen Mädchenkopfes der Sammlung John Malcolm of Poltalloch

in London — die Schnüre des Mantels durch eine Schnalle und gewinnt dadurch die Möglichkeit, diesen weit über den Oberarm zurückzuschlagen: während die Pariser Madonna in ihrer Agirungsfähigkeit gehemmt erscheint, kann sich die Berliner auf diese Weise frei und ungehindert bewegen.[3]) Von der Herrlichkeit des Raffaelischen Madonnenkopfes im Gegensatze zu dem des Pariser Bildes ganz zu schweigen! Es wäre ungerecht, ein Meisterwerk mit einer selbst tüchtigen Schülerarbeit noch weiter vergleichen zu wollen. Kam es uns doch nur darauf an, das directe und unmittelbare Verhältniss festzustellen, in dem beide Bilder zur Zeichnung stehen. Denn damit ist auch gleich die Möglichkeit der Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses des Pariser Meisters statt von der Zeichnung von Raffael's Bild vollständig ausgeschlossen, ausgeschlossen ferner auch, wenigstens in unsern Augen, dass die Zeichnung von Raffael herrühren kann. Bevor wir jedoch hierüber ein endgiltiges Urtheil fällen, wollen wir erst noch das Bild der Breslauer Galerie in den Kreis unserer Betrachtungen hineinziehen und dabei fest im Auge behalten, dass das Louvrebild nur insofern verwandte Züge mit dem Werke Raffael's aufweist, als eben beide auf ein und dieselbe Zeichnung zurückgehen.

Wie bereits aus unserer oben gegebenen, kurzen Beschreibung des Breslauer Bildes hervorgegangen sein wird, zeigt dasselbe kaum einen Zusammenhang mit der Zeichnung der Albertina, und träten wir unbefangen vor das Bild hin, so würde uns wohl schwerlich der Gedanke kommen, es mit dieser irgendwie in Beziehung zu bringen. Nur in der Haltung der Madonna und vielleicht noch bei schärferem Zusehen in der Form und Bewegung ihrer rechten Hand, dann aber auch in der Anordnung des Schleiers und Mantels könnte man unter Umständen eine Verwandtschaft mit ihr constatiren. Ja in letzterem Punkte steht das Breslauer Bild sogar der Zeichnung noch näher als das Pariser; dass wir auf ersterem weiterhin der Zeichnung entsprechend einen Hieronymus finden, will dagegen wenig besagen. Diese Uebereinstimmung ist mehr zufälliger Natur, wie schon die gänzlich veränderte Haltung der Hände desselben und sein durchaus abweichender Gesichtstypus beweisen. Immerhin scheint es uns nach alledem wohl möglich, um nicht zu sagen wahrscheinlich, dass unser Meister die Zeichnung der Albertina zweimal und zwar je in verschiedener Weise für seine Zwecke benutzt hat. So würde ich mir wenigstens das verschiedene Verhalten der beiden Bilder zu derselben am besten erklären können. Die Frage ist nur, welches Bild dann zuerst entstanden ist?! Und hiermit rühren wir überhaupt an einen in unserer Untersuchung noch nicht in Erwägung gezogenen Punkt, die Entstehungszeit aller dieser Werke. Am besten sind wir in dieser Hinsicht über das Bild Raffael's unterrichtet, wir dürfen es mit ziemlicher Gewiss-

---

[3]) Dass dies eine wohlüberlegte Aenderung ist, beweist uns die Beibehaltung dieser Anordnung des Mantels auf dem 1503 entstandenen Bilde der Krönung Maria's in der Vaticanischen Galerie.

heit in die Jahre 1502—1503 verweisen. Ganz anders verhält es sich natürlich mit der Zeichnung, die wir mit Sicherheit nur vor diesem Zeitpunkte anzusetzen haben, und noch schlimmer steht es mit den beiden Bildern unseres namenlosen Meisters. Zwar bieten die Typen des Louvrebildes gewisse Anhaltspunkte, aber zu einer sicheren Datirung reichen sie nicht aus. Denn was will es für die Entstehungszeit desselben besagen, dass Johannes d. T. eine nicht zu verkennende Aehnlichkeit mit dem auf sein Schwert sich stützenden Paulus der Krönung Maria's von Pinturicchio in der Vaticanischen Galerie hat, und dass der hl. Gregor grosse Verwandtschaft mit einem in den Libreriafresken häufiger auftauchenden Typus besitzt, wofür besonders — auch in ihrer äusseren Erscheinung — die Gestalt Pius II. auf dem letzten Fresco (Ancona) zu vergleichen ist. Was wir aus diesen Anklängen an die Kunst seines Lehrers folgern können, läuft wesentlich darauf hinaus, dass unser Meister zur Zeit, als er das Louvrebild malte, noch ganz unter dem Einflusse Pinturicchio's stand, ein Umstand, der eher auf eine frühere als spätere Entstehungszeit desselben hinzuweisen geeignet ist, und wozu auch der sonstige künstlerische Charakter dieses wie des Breslauer Bildes vortrefflich passt. Sollten wir eine genauere Zeitangabe machen, so würden wir damit wohl rund auf das Jahr 1500 oder auf den Zeitraum von etwa 1495—1505, allerspätestens bis 1510, also auf ein annähernd gleiches Datum wie für das Bild Raffael's hinauskommen. Berücksichtigen wir dann, dass die Tafel des Louvre ganz zweifellos in einem weit näheren Verhältniss zur Zeichnung der Albertina steht als das Breslauer Bild, so wird man es vielleicht nicht ungereimt finden, wenn wir geneigt sind, in jener das früher entstandene Werk zn erblicken.

Wir haben jetzt noch einmal zu dem Breslauer Bilde zurückzukehren und eine sehr beachtenswerthe Erscheinung zur Sprache zu bringen: der Hieronymus desselben gleicht nämlich auffallend dem Hieronymus auf dem Dreifigurenbilde Raffael's! Man kann ihre Köpfe Linie um Linie mit einander vergleichen, es ist derselbe Typus, den sie zeigen. Selbst in der Angabe von einer Warze an genau derselben Stelle unter dem rechten Auge stimmen sie überein, — falls die mir zur Vergleichung vorliegende Photographie des Berliner Bildes mich nicht täuscht.[4]) Einen und zudem belanglosen Unterschied zeigen sie nur in der Bildung des Bartes und dann selbstverständlich in der ganzen künstlerischen Durchbildung. Der raffaelische Kopf steht weit über dem des andern Meisters, er ist fein und zart durchmodellirt und zeigt einen edlen, durchgeistigten Ausdruck, neben dem der Hieronymus des Breslauer Bildes nüchtern, ja fast roh und plump erscheint. Aber an der Uebereinstimmung der beiden Köpfe

[4]) An ihrer Glaubwürdigkeit macht zweifeln, dass auf der Zeichnung des Kopfes in Lille die Warze fehlt, und dass man auf der Photographie auch beim Franciscus und zwar gleichfalls unter dem rechten Auge bei gutem Willen eine solche wohl erkennen könnte.

ändert das nichts: sie stammen aus derselben Quelle her, sind also entweder nach dem gleichen Modell oder derselben Zeichnung genommen. Diejenige der Albertina kann es freilich nicht gewesen sein; sie zeigt, wie bereits hervorgehoben, einen ganz anderen, obendrein bartlosen Typus. „Nun dann hat eben der Breslauer Meister Raffael copirt!“ Ich glaube, über einen so unkritischen Einwurf, sollte er wirklich gemacht werden, hätte man auf Grund der bereits gewonnenen Untersuchungsresultate alles Recht, ruhig hinwegzugehen. Aber lassen wir einstweilen die Frage nach seiner Herkunft offen und versuchen wir zuerst lieber, jetzt die zu beantworten, von der wir ausgegangen sind, die Frage nach dem Verfertiger der Zeichnung in der Albertina.

Nehmen wir ruhig einmal an, sie rühre von Raffael her und ziehen wir unter dieser Voraussetzung das Facit unserer bisherigen Betrachtungen; wir gelangen dann zu folgendem Ergebniss: der Meister der beiden Bilder im Louvre und in Breslau muss bei dem jugendlichen Raffael in die Schule gegangen oder zum mindesten in den Besitz jener Jugendzeichnung desselben gekommen sein; er muss ferner, — denn wird ein Abhängigkeitsverhältniss in dem einen Falle angenommen, so muss es natürlich auch in dem anderen vorausgesetzt werden — er muss also ferner auch die Liller Zeichnung oder wenigstens das mit Benutzung dieser von Raffael gefertigte Dreifigurenbild zur Vorlage für seinen Hieronymuskopf genommen haben; muss somit zweimal und zwar, unserer Datirung des Louvre — und des Breslauer Bildes gemäss, zu verschiedenen Zeiten in allernächste Beziehungen zu Raffael getreten sein! Wem das wahrscheinlich klingt, der mag sich immerhin zu dieser Lösung der Frage bekennen, wobei wir als Ergänzung nur noch hinzufügen wollen, dass Raffael zu der in Rede stehenden Zeit ein ganz junger Anfänger war, der mit dem Dreifigurenbild erst sein drittes oder viertes grösseres Werk schuf, während unser Maler bereits in einigen grossen Fresken an hervorragender Stelle, wenn auch nicht glänzende, so doch ganz bedeutsame Proben seiner künstlerischen Begabung und Fähigkeit abgelegt hatte. Nein, wir können in diesen verschiedentlichen Zusammenhängen nur eins erkennen: den Einfluss der gleichen Werkstatt, und diese Werkstatt war das Atelier Pinturicchio's!

Für die beiden Bilder in Paris und Breslau ist ihr Zusammenhang mit diesem unverkennbar und unleugbar. Die Kunst ihres Meisters lässt sich voll und ganz aus der Pinturicchio's ableiten, sie hat mit der seinigen sehr viel, fast alles, mit der Raffael's aber gar nichts gemein! Wenn unser Meister mit diesem in einem Compositionsmotive und einem ganz vereinzelten Kopftypus übereinstimmt, so können wir darin eben nur den schlagenden Beweis dafür erblicken, dass beide in einem oder zwei Fällen aus der gleichen Quelle geschöpft haben. Und diese Quelle ist, wie ich glaube, in unserem Falle nicht schwer nachzuweisen. Schon der Typus des hl. Hieronymus bringt uns auf die richtige Spur: er weist direct auf die Kunst Pinturicchio's zurück; es genügt vollständig die Fresken des

Appartamento Borgia einmal daraufhin durchzusehen.[5]) Auch bei unserem Schüler sehen wir ihn hier sich bereits vorbereiten. Bei Raffael dagegen tritt er uns in dem Dreifigurenbild als etwas Neues entgegen, und die zeitlich diesem nächstfolgenden Werke seiner Hand zeigen ihn nicht mehr, er scheint demnach in der Kunst Raffael's nur mehr eine vorübergehend auftauchende Erscheinung gewesen zu sein. Dasselbe gilt dann von einem trotz seiner Geringfügigkeit doch ganz charakteristischen Detail: es ist der goldene Stern, der auf dem Berliner nicht minder als auf dem Breslauer Bilde den Mantel der Madonna verziert, und der, soweit wir gesehen haben, nur hier sich bei Raffael einstellt. Auch er kommt gleichfalls ganz direct aus der Kunst Pinturicchio's her; so finden wir ihn z. B. bei einem Madonnenbilde desselben in der Berliner Galerie (Nr. 143) und dann im Appartamento Borgia bei der berühmten Madonna im Saal der Heiligenleben. Auch auf den ebenda im Marienzimmer befindlichen Fresken der Verkündigung und Anbetung unseres Meisters begegnet er uns auf dem Mantel der Madonna.

So haben wir gesehen, dass die Aehnlichkeiten und Uebereinstimmungen zwischen dem Bilde Raffael's und denen unseres Meisters, welche über die Composition hinausgehen, in der Kunst Pinturicchio's ihre gemeinsame Quelle finden. Was liegt da nun aber nicht näher, als auch diese aus dem gleichen Borne abzuleiten, kurz die vielumstrittene Zeichnung der Albertina dem Kunstkreise des Pinturicchio, wenn nicht ihm selbst zuzuweisen?! So weit wollen wir jedoch noch nicht gehen, sondern uns damit begnügen, die Zeichnung und also auch das Venezianische Skizzenbuch Raffael abzusprechen, indem wir uns dabei wohl bewusst sind, dass sich hier die Wege der Forscher trennen werden. Die Einen, welche bereits vordem der Ansicht gewesen, dass Raffael kaum als der Verfasser dieser Zeichnung anzusehen sei, werden sich unserem Raisonnement anschliessen; die Anderen hingegen, welche Zeichnung wie Skizzenbuch für Raffael in Anspruch nehmen, werden darauf hinweisen, dass etwas nothwendig Entscheidendes in dieser Sache mit unserer Entdeckung noch nicht gewonnen sei. Denn es bleibt ihnen als Einwand — und er ist mir bereits von sehr beachtenswerther Seite gemacht worden — die gewiss berechtigte Frage, ob es durchaus nöthig ist, dass die verschiedenen Bilder wirklich alle unmittelbar auf die Zeichnung der Albertina zurückgehen müssen, oder ob wir nicht vielleicht lieber für diese wie für die Bilder ein gemeinsames, noch weiter zurückliegendes Vorbild annehmen sollen?!

[5]) Natürlich darf man sich nicht der Erwartung hingeben, hier ein ganz directes Vorbild anzutreffen! Man vergleiche aber auch einmal die Hand des Franciscus auf der Zeichnung mit der linken Hand des hl. Antonius auf demjenigen Fresco im Saal der Heiligenleben, welches den Besuch des Antonius bei Paulus schildert, und man wird sofort erkennen, dass wir uns mitten im Kunstkreise des Pinturicchio bewegen. Es bleibt ewig zu bedauern, dass ein derart bedeutendes Specimen der Kunst desselben wie die Fresken der Engelsburg für uns so ganz verloren sind.

Ein solches hätte doch sehr wohl in einer jetzt verlorenen Composition Pinturicchio's — sei es nun ein Bild oder eine Zeichnung gewesen — vorliegen können, und die Autorschaft Raffael's an der Albertinazeichnung wäre in diesem Falle wenn auch nicht als gesichert, so doch keineswegs als unmöglich zu betrachten. Es wird schwer sein, den Fragestellern hierauf eine sie zufriedenstellende und überzeugende Antwort zu geben, denn eine solche würde einzig und allein der Nachweis in sich schliessen, dass die Zeichnung als unmittelbare Vorlage für das Louvrebild gedient hat. Diesen Nachweis wird aber schwerlich Jemand führen wollen, ganz abgesehen davon, dass er viel zu sehr dem subjectiven Empfinden unterliegen würde, um auf unfehlbare Richtigkeit Anspruch machen zu können. Nehmen wir z. B. einmal die so ungemein charakteristische linke Hand der Madonna: wie schon erwähnt, ist das Motiv, welches sie auf der Zeichnung zeigt, der Kunst Raffael's nicht fremd. Wir finden es, allerdings in wesentlich anderer Weise, auf der Zeichnung zur Madonna Solly im Louvre und noch abweichender auf dem Bilde gleichen Namens in der Berliner Galerie. Jedenfalls, werden unsere Gegner also sagen, hat dieses Motiv Raffael einmal sehr beschäftigt, und da die Zeichnung der Albertina, welche es gleichfalls zeigt, ihrem Stilcharakter nach in eine bedeutend frühere Zeit als das Dreiheiligenbild verwiesen und ungefähr gleichzeitig mit der Madonna Solly angesetzt werden muss, so ist gerade dies Motiv ein schlagender Beweis dafür, dass die Zeichnung der Albertina von der Hand Raffael's ist. Als er später bei Ausführung des Dreifigurenbildes auf sie zurückgriff, interessirte ihn dagegen das Motiv nicht mehr, und er veränderte Haltung und Form der Hand. Nichts ist anscheinend einleuchtender als dies, aber man gestatte uns eine Folgerung zu ziehen. Die Zeichnung und das Louvrebild weichen, wie wir gesehen haben, in manchen Punkten von einnander ab und stimmen ganz genau nur in der Haltung und Form der linken Hand überein (man achte besonders auf den übermässig langen Zeigefinger!), nur bei dieser müssen wir an eine directe und unmittelbare Benutzung der Zeichnung denken. Es ergiebt sich also, setzen wir den Fall, dieselbe rühre von Raffael her, dass die beiden Meister ihr gemeinsames Vorbild in einer ganzen Anzahl von Punkten wesentlich und obendrein in ganz verschiedener Weise verändert haben, dass sie dagegen in dem Motive der linken Hand demselben in merkwürdiger Uebereinstimmung ganz getreu gefolgt sein müssen. Das ist doch schon an und für sich äusserst sonderbar! Um so befremdlicher aber muss es erscheinen, als die Zeichnung einen durchaus skizzenhaften Eindruck, keineswegs aber den einer sorgfältigen und treuen Copie macht! Wir sehen also, es giebt Gründe „für" und „gegen" Raffael; wenn ich sie abwäge, so kommt es mir vor, als sinke die Wagschale mit letzteren und die andere steige empor. Aber in dieser Frage entscheidet eben zu einem guten Theile das subjective Empfinden, und dieses führt uns zu unserer oben abgegebenen Meinung: man wird ihr eine Hypothese, aber keinen Gegenbeweis entgegenstellen können — es sei denn, dass man auf das alte Material zurückgreift, aber

dieses haben wir absichtlich aus der Discussion ausgeschlossen, denn ferne liegt es uns, den alten Streit von Neuem heraufbeschwören zu wollen.[6])

Wir neigen also dahin, die Zeichnung der Albertina und damit zugleich das Venezianische Skizzenbuch Raffael zu nehmen und die erstere wenigstens bestimmt dem Kunstkreise Pinturicchio's zuzuweisen. Ob wir uns mit der Vermuthung, auch das letztere mit der Kunst dieses Meisters in Verbindung zu bringen, schon ganz auf dem richtigen Wege befinden, ist dagegen eine andere Frage und hat mit meiner eingangs präcisirten Aufgabe nichts zu thun. Auf wie schwierigem Gebiete wir uns mit derselben befinden, soll uns übrigens zuguterletzt eine Zeichnung des Skizzenbuches selbst beweisen, welche uns einen interessanten und belehrenden Einblick in gewisse Schulzusammenhänge verstatten wird, ähnlich denen, die wir vorhin kennen gelernt haben.

Wir wählen zu diesem Zwecke die Skizze einer knieenden Madonna, welche mit gefalteten Händen und leise nach links geneigtem Kopfe, also in betender Stellung, dargestellt ist und ein Motiv zeigt, dem wir in der umbrischen, speciell der Kunst Perugino's mehrfach begegnen. Es sei hier nur an das Altarwerk aus der Certosa di Pavia (jetzt in der Nationalgalerie zu London) und an das Bild des Pitti (No. 219) erinnert: beide Male ist die Madonna in der angegebenen Weise dargestellt, wie sie das Kind anbetet. Besonders das Londoner Bild weist eine grosse Verwandtschaft mit der Zeichnung des Skizzenbuches auf, ohne dass jedoch trotz der ziemlich weitgehenden Uebereinstimmung, die eben doch nur allgemeiner Natnr ist, ein Grund vorläge, irgend eine nähere Beziehung zur

---

[6]) Sowohl aus diesem Grunde als auch in dem Bestreben, mich bei der Untersuchung ausschliesslich auf das neue Material zu beschränken, sehe ich gänzlich von dem ab, was bereits andere Forscher zur Stützung der von mir vertretenen Ansicht vorgebracht haben, indem ich es dem Einzelnen überlasse, genugsam besprochene Thatsachen, wie z. B. den grossen künstlerischen Abstand zwischen den von Raffael für das Dreifigurenbild benutzten Zeichnungen in der Albertina und in Lille und London, das doppelte Vorhandensein dreier und zwar mit der besten Zeichnungen des Skizzenbuches, Chronologisches u. a. m. mit dem Mitgetheilten in Einklang zu bringen. — Als ein drittes Tafelgemälde unseres Meisters haben wir vielleicht die Madonna anzusehen, welche Koopmann in seinen Raffael-Studien (1890) auf Seite 27 abbildet. Der Typus der Maria und des Christus (vgl. auch das Fresco der Geburt im Appartamento Borgia), die Anordnung des durch zwei Schnüre zusammengehaltenen Mantels und des Schleiers, die Hände des Kindes und der Madonna bieten so viele Parallelerscheinungen zu den Bildern im Louvre und in Breslau dar, dass wir mit unserer Vermuthung kaum fehlgehen dürften. Auch in diesem Bilde können wir, wie schon Koopmann hervorgehoben hat, zumal im Madonnentypus verwandte Züge mit der Zeichnung der Albertina finden, — wie denn unser Meister überhaupt in selbständigem Erfinden nicht allzu stark gewesen zu sein scheint. Wir haben das Bild nicht in die Reihe unserer Betrachtungen hineingezogen, weil es für unsere Untersuchung etwas Neues doch kaum zu sagen vermag.

Zeichnung vorauszusetzen. Etwas anders verhält es sich dagegen mit einem Fresco der Verkündigung im Dom von Orvieto, welches zu den im Jahre 1496 erneuerten und theilweise ganz ergänzten Fresken des Sienesen Ugolino di Prete Ilario in der Cappella del Corporale gehört. Die Madonna der genannten Darstellung (abgebildet bei Steinmann, a. a. O. p. 81, Figur 72) zeigt in ihrer in sich gekehrten Stellung und in ihrem ganzen Kopftypus — man achte vorzüglich auf die sehr ähnliche Haartracht, die schmalrückige, spitze Nase und die charakteristische Form des oblongen, fast unmerklich in zwei Spitzen endigenden Kinnes! — sowie besonders in der beinahe ganz identischen Haltung und Form der Hände eine solche Verwandtschaft und Uebereinstimmung mit der Zeichnung des Skizzenbuches, dass man, zumal es sich um eine Schülerarbeit handelt, eigentlich gezwungen ist, an eine directe Benutzung der Zeichnung durch den Maler zu denken. Ist es nur ein Zufall, dass dieser, — wie sein ganzer Kunstcharakter, wie aber auch ein erhaltener Contract besagt, — wieder ein Schüler Pinturicchio's ist?! Ich muss es dem Urtheil Anderer überlassen, gelegentlich vor dem Fresco selbst zu entscheiden, ob hier wirklich ein directes Abhängigkeitsverhältniss desselben von der Zeichnung zu constatiren ist; auf jeden Fall wichtig ist einmal dieser erneute Hinweis auf Pinturicchio und dann ganz besonders auch das Datum des Frescos. Denn liegt hier in der That das Factum der Benutzung eines Blattes des Skizzenbuches vor, so berechtigt uns das vollständig, das ganze Skizzenbuch oder doch wenigstens die grössere Anzahl seiner Zeichnungen in die erste Hälfte der 90er Jahre des XV. Jahrhunderts zu verweisen, also in eine Zeit, wo an eine künstlerische Thätigkeit Raffael's in diesem Umfang und von dieser Bedeutung beim besten Willen noch nicht zu denken ist. Dass die in künstlerischer Hinsicht höher stehende Zeichnung jedenfalls nicht später nach dem geringeren Fresco gemacht sein kann, sieht jeder und verbietet sich doch wohl schon auch durch die geringe Bedeutung, welche dieser Restaurations- und Ergänzungsarbeit eines Schülers innewohnt, von selbst, der sich zudem gerade nur in dem Fresco der Verkündigung von einer günstigen Seite zeigt, während die anderen von ihm hier aufgeführten Gemälde — wo eben offenbar die Anregung einer besseren Vorlage fehlte — weit weniger erfreulich wirken. Mit den erwähnten Bildern Perugino's steht das Fresco in gar keiner Beziehung, und eine Beeinflussung Perugino's durch dasselbe ist natürlich erst recht ausgeschlossen.

So erhalten wir auch hier wieder von einem Compositionsmotive Kunde, welches verschiedenen von einander unabhängigen Meistern eigen ist, mithin wieder auf eine gemeinsame Quelle, d. h. ein Atelier hinweist. Dass es sich bei der Bestimmung desselben, die übrigens mit unserer Untersuchung nichts zu thun hat, und die wir daher Anderen überlassen, diesmal um Perugino oder Pinturicchio handelt — ein anderer Meister kann hier unserer, gewiss allgemein getheilten Ansicht nach nicht in Frage kommen —, kann uns bei den engen Beziehungen zwischen diesen

beiden Künstlern — man denke an ihr gemeinsames Schaffen in der Sixtina — wahrlich nicht Wunder nehmen. Zu dem Einen wie dem Anderen von ihnen unterhielt auch Raffael gute und nahe Beziehungen: Perugino ist nächst seinem Vater Giovanni Santi sein erster und entscheidender Lehrer, und sein enges Verhältniss zu Pinturicchio beweisen schlagend die bekannten Zeichnungen zu den Libreriafresken, mag man sie deuten, wie man will.

Raffael ist bis zu seiner Uebersiedelung nach Florenz ein echt umbrischer Künstler, und es kann uns wahrlich nicht überraschen, wenn wir sehen, dass er mit den beiden Künstlern des Quattrocento, welche in ihrer Kunst als Ganzes genommen den umbrischen Volkscharakter am besten und vollständigsten zum Ausdruck gebracht haben, manche Berührungspunkte hat und ihre gleichsam doppelseitige Kunst in sich vereinigt und verschmilzt: das Wesen des Genies hat zu allen Zeiten in Concentration bestanden. Dank dieser Fähigkeit allein ist auch Raffael erst im Stande gewesen, das gesammte vorbereitende Kunstschaffen der italienischen Renaissance zu einer Einheit zusammenzufassen und in selbständigen Werken neu zu produciren. — Auf jene eigentlich umbrische Kunst aber und den Zweiklang Perugino-Pinturicchio weist auch die Zeichnung der Albertina, weist auch, wie schon lange erkannt ist, das venezianische Skizzenbuch hin; — es bedeutet wenig, ob wir den einen oder den anderen von diesen Namen als Titel darauf zu setzen haben, es bedeutet viel, wenn dieser Name nicht derjenige des grössten umbrischen Künstlers, nicht der Name „Raffael“ sein kann.

Michelangelo's Zeichnung zu Marcanton's „Mars, Venus und Amor".

Von **Rudolf Kautzsch.**

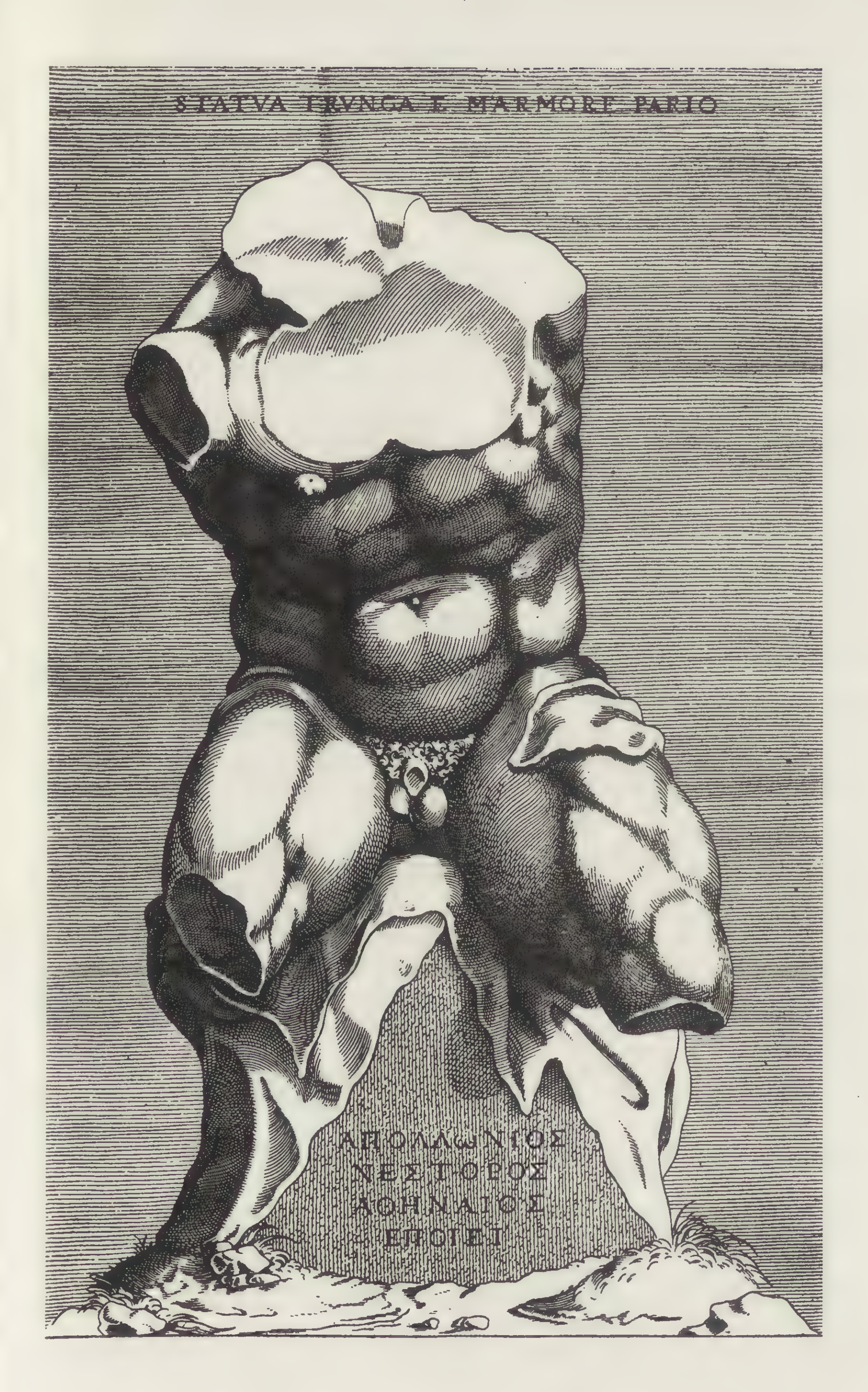
In seiner Dissertation: Marcanton und sein Stil (Leipzig 1898) hat H. Hirth den Stich des Marcanton „Mars, Venus und Amor" (B. 345) besprochen und abgebildet. Es wird da ausgeführt, der Mars gehe auf eine Zeichnung des Michelangelo zurück: insbesondere zum David finden sich Beziehungen.

Hirth schliesst mit der Vermuthung, die Figur sei nach einer Arbeit Michelangelo's für den Carton der badenden Soldaten gestochen. Dass dieser Carton mehr Figuren enthielt, als wir heute nachweisen können, steht fest. Warum sollte er nicht auch eine enthalten haben, deren Motiv etwa so zu deuten wäre: ein Mann, unbekleidet, unbewaffnet, nach dem Bade ruhend, hört den Lärm der nahenden Feinde, schreckt auf, wendet sich und zeigt mit der ausgestreckten Hand nach den Heranstürmenden. Eine solche Figur also hätte Michelangelo für den Carton gezeichnet; Marcanton hätte diese Zeichnung, oder auch den Carton selbst zu Gesichte bekommen. Die Figur reizte ihn, wie die anderen, die er nach dem grossen Bilde stach. Er entnahm sie ihrem Zusammenhang und brachte den Sitzenden — nicht gerade glücklich — als Mars mit einer Venus zusammen. Der Stich ist datirt 1508, 16. Decembris.

Kein Zweifel, das Alles ist möglich. Aber es giebt noch eine andere Erklärung. Sehen wir etwas genauer zu.

Zunächst: einleuchtend scheint auch mir, dass wir in dem Mars eine Zeichnung Michelangelo's wieder erkennen dürfen. Die Verwandtschaft mit dem David ist schwerlich zu leugnen. Sodann: die Verbindung des Sitzenden mit der Venus im Stiche ist in der That nur eine äusserliche. Ein Sitzender, der eine neben ihm stehende Figur energisch anfasst, wird schwerlich so zugreifen. Es hat daher viel für sich, anzunehmen: der linke Arm des Mars hatte ursprünglich eine ganz andere Bewegung auszuführen. Erst die Ungeschicklichkeit eines Copisten hat die im Stich vorliegende unbefriedigende Situation geschaffen. Daraus folgt mit Nothwendigkeit: Marcanton hat zu treu (zum Nachtheil seiner


·MF·


STATVA TRVNCA E MARMORE PARIO
ΑΠΟΛΛωΝΙΟΣ
ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ

neuen Gruppe) copirt. Also war der Ansatz des linken Armes, die hoch emporgereckte Schulter in der Vorlage gegeben.

Hier müssen wir einsetzen: wenn der Sitzende des Michelangelo aus der Ruhe aufschreckt und nun in die Ferne zeigt, hatte er da wirklich nöthig, die Schulter so hoch zu erheben? Ich glaube schwerlich. Aber was hatte der Arm in der Vorlage zu thun?

Vielleicht führt uns eine andere Beobachtung weiter. Hirth findet dem David des Michelangelo verwandte Züge besonders im Kopf und in den Extremitäten. Am Rumpf rühmt er nur dieselbe wundervolle Durchstudirung wie beim David.

Das wäre nichts specifisch Michelangeleskes. Aber freilich: so wundervoll durchstudirte Körper hatte damals (abgesehen von Signorelli, der, wie Hirth betont, nicht in Betracht kommt) nur noch ein Kunstkreis aufzuweisen: die Antike. Käme dieser in Betracht, so hiesse das also: die Erfindung des Rumpfes entstammte der Antike, Kopf und Extremitäten hätte Michelangelo dazu gegeben. Eine gekünstelte und unbeweisbare Annahme, wie es scheint.

Ja, wenn wir nicht ein antikes Werk hätten, das allen Ansprüchen vollauf gerecht würde! Eine Figur noch dazu, in deren Preis das Cinquecento einig war: den Torso vom Belvedere.

Der Torso vom Belvedere[1]) zeigt den Rumpf und die Oberschenkel eines sitzenden Mannes. Kopf, Arme und Unterschenkel[2]) fehlen.

Wie man sich indessen aus der beigegebenen Abbildung überzeugen kann, fordern die Ansätze dieser Glieder und die ganze Haltung des Vorhandenen folgende Ergänzungen absolut zwingend:[3]) der Kopf und die Brust war energisch nach rechts gewandt, der rechte Oberarm ging schräg abwärts, die linke Schulter war hoch erhoben, der rechte Unterschenkel war zurück, der linke vorgesetzt. Weiter: eine „annähernd rechteckige, ziemlich umfangreiche Erhöhung auf dem rechten Oberschenkel“[4]) zeigt, dass hier etwas aufgesessen hat. Unter Anderen hat daher auch der Anatom Hasse angenommen, die Figur habe den rechten Ellbogen gegen das Knie gestützt[5]). Endlich hat man beobachtet: der Sitzende ist offenbar aufs Stärkste erregt und zwar wohl sinnlich erregt. Man hat ihn

---

[1]) Vergl. Sauer, Der Torso vom Belvedere. Giessen 1894. Die neue Deutung von Petersen in der Festschrift für Otto Benndorf, Wien 1898, S. 135 ff. kommt für unsere Zwecke wenig in Betracht.

[2]) Vergl. aber Kristeller im Arch. stor. dell' arte IV, 1891, S. 476 ff. Der hier veröffentlichte Holzschnitt von 1510—1520 ca. zeigt auch noch die Unterschenkel. Und nach Kristeller's einleuchtenden Bemerkungen sind sie nicht etwa Zuthat des Zeichners. Leider lässt die beigegebene Abbildung keine Stilvergleichung mit dem Mars des Marcanton zu. S. dazu Sauer a. a. O. S. 72.

[3]) Sauer a. a. O. S. 71 ff. Petersen a. a. O.

[4]) Sauer a. a. O. S. 22.

[5]) Sauer a. a. O. S. 22.

deshalb seit lange schon mit einer weiblichen Figur in nähere oder entferntere Beziehung gebracht.[6])

Es ist wohl überflüssig, noch ausdrücklich zu sagen, dass alle diese Forderungen des Torso von unserer frühesten Ergänzung berücksichtigt sind.

Der Torso befand sich bereits 1432 im Besitze der Colonna.[7]) Dass ihn Michelangelo gekannt und gerühmt hat, ist ausdrücklich bezeugt.[8]) Nichts steht im Wege, dass er ihn schon 1497—1499 gesehen und zeichnend ergänzt habe. So verstehen wir, warum gerade die Extremitäten des Mars seine specifische Formensprache aufweisen. Dabei giebt nun ein Punkt besonders zu denken. Aus den oben angeführten Gründen wäre sehr wohl möglich, dass auch die Verbindung des Sitzenden mit einer weiblichen Figur schon von Michelangelo stammt. Dann könnte er aber diese weibliche Figur nur eben skizzirt haben. Denn die Venus des Stiches ist, wie auch Hirth richtig gesehen hat, doch wohl ein Gebilde anderer Herkunft. Wie dem auch sei, ich glaube, dem ganzen Sachverhalt wird am besten die Annahme gerecht: die Vorlage Marcanton's für den Mars war in der That eine Zeichnung Michelangelo's. Aber nicht eine Figur aus dem Carton der badenden Soldaten[9]), sondern ein Versuch des Künstlers, den vielbewunderten Torso vom Belvedere zu ergänzen.

Wenn ich richtig gesehen habe, so ist damit nicht nur die Entstehung des Marcanton'schen Stiches erklärt, sondern wir haben auch eine wichtige Urkunde mehr, die uns zu den Quellen der Kunst Michelangelo's und in seinen Entwickelungsgang einführt.

---

[6]) Sauer S. 19 f. und 71 ff.

[7]) Hülsen, Rhein. Mus. 49. 1894. S. 423.

[8]) Sauer a. a. O. S. 2.

[9]) Höchstens mittelbar. Michelangelo könnte seinen Ergänzungsversuch im Carton verwerthet haben. Dann bliebe aber immer noch die Schwierigkeit, dass wir von einer solchen Figur im Carton nichts wissen, und dass sich ihre Haltung nicht ganz leicht motiviren liesse.

Beiträge zur Kunde der ältesten deutschen und niederländischen Kupferstiche.

Von **Max Geisberg.**

I. Die Incunabeln der Königlichen Universität zu München.

Durch einen glücklichen Zufall bin ich in der Lage, die Zahl der kleineren Kupferstich-Sammlungen, welche Professor Dr. Lehrs in dem XI. bis XVII. Bande des Repertoriums auf 42 gebracht hat, um eine weitere zu vermehren, die zwar klein an Umfang, aber dennoch von grosser Wichtigkeit ist. Sind doch von den neun Stichen, die sie ausmachen, nicht weniger als sechs unbeschriebene Unica. Diese Kupferstichsammlung der Kgl. Universität zu München ist bisher in der Fachlitteratur vollständig übersehen. Die Stiche wurden vor einigen Jahrzehnten aus den Bänden der Universitätsbibliothek, worin dieselben eingeklebt waren, ausgeschnitten, durch Herrn Professor Dr. Berthold Riehl vom Untergange gerettet und der kunsthistorischen Sammlung der Universität einverleibt. Hier sah ich dieselben 1897 gelegentlich einer Vorlesung über Schongauer zum ersten Male. Herrn Professor Dr. Riehl, der die Veröffentlichung dieser Stiche bereitwilligst mir gestattete, spreche ich hier meinen herzlichsten Dank aus.

Die kostbaren Blätter, von denen einige leider durch Wurmfrass gelitten, sind theilweise auf Untersetzbogen geklebt, was sehr erschwert, ein etwaiges Wasserzeichen festzustellen. Welchen Bänden der Bibliothek dieselben einst entnommen, dürfte sich leider kaum mehr bestimmen lassen. Es wäre wünschenswerth, wenn die Stiche — vielleicht im Kgl. Kupferstichcabinet — weiteren Kreisen zugängig gemacht würden. Das nachstehende Verzeichniss der Stiche folgt im Allgemeinen dem von Professor Dr. Lehrs in den genannten Aufsätzen eingeschlagenen Modus.

Schule des Spielkartenmeisters.

1.* Die Gefangennahme Christi, mit dreizehn Personen. Unbeschriebenes Unicum. Inv. No. I 2912. 195 : 170 mm. Bl. An der rechten Seite ist 3 mm vom Blattrande der Plattenrand sichtbar.

In der Mitte steht Christus mit Scheibennimbus, in der gesenkten Rechten das abgeschlagene Ohr des Malchus haltend, und die Linke fast

wie im Gestus des Segnens vor die Brust erhebend. Rechts vor ihm befindet sich halb von hinten gesehen ein Kriegsknecht, der mit der Linken den Bart Christi gefasst hat und mit der Rechten eine Schlinge, welche er ihm um den Hals geworfen, zuzieht; an der Hüfte trägt er ein Schwert, um sein Haupt ist eine Binde geschlungen; oberhalb von ihm wird ein zweiter Scherge sichtbar, der gleichfalls eine Binde in dem lockigen Haar trägt; nur sein linker Arm, der zum Faustschlage erhoben, ist sichtbar; hinter ihm erhebt ein dritter Knecht mit beiden Armen eine Keule, welche bis in den Nimbus Christi hineinragt, hoch zum Stosse. Judas ist von hinten her an Christus herangetreten, hat beide Hände auf dessen Schultern gelegt, und küsst ihn auf die rechte Wange. Vor Christus liegt Malchus mit Schwert und Laterne am Boden. Ueber ihn herschreitend, dringt ein Krieger auf den ganz links stehenden Petrus ein, indem er mit der Rechten zum Faustschlage bis über seine linke Schulter ausholt, während die Linke in die Hüfte gestemmt zu sein scheint. Petrus ist im Begriffe, das Schwert mit der Linken in die Scheide zu stecken, die er mit der Rechten hält. Hinter Judas steht noch ein Krieger mit Helm und einem Schwerte an der rechten Hüfte. Mit der Rechten hat er das weite Gewand Christi gefasst und zerrt daran, mit der Linken holt er zum Faustschlag aus. Im Hintergrunde sind noch vier Schergen sichtbar; der oberhalb von Judas befindliche sucht mit beiden Händen eine Schlinge über das Haupt Christi zu werfen; ganz links wird eine Hellebarde sichtbar. Die Landschaft ist nur oberhalb der Köpfe der Dargestellten und ganz im Vordergrund angegeben, die Mitte ist weiss geblieben. Oben reihen sich mehrere kugelförmige Hügel aneinander, hinter ihnen eine Kirche mit zwei runden Thürmen, weiter nach links zwei viereckige Thürme und andere Gebäude. Oben in der Luft ein fliegender Vogel. An dem obersten Hügel wird rechts unterhalb eines Baumes der Kopf eines Häschens sichtbar. — Papier ohne Wasserzeichen. Auf je 10 Rippen zählt man 10 mm und auf je 78 mm kommt eine Querrippe. Das Blatt ist leider arg wurmzerfressen, besonders links, wo ein 20 : 80 mm grosses Stück fehlt.

Der Abdruck stammt von einer unvollendeten Platte. Dass die meisten Dargestellten nicht mit der Rechten hantiren, dürfte bei der frühen Entstehungszeit des Blattes noch keinen Beweis bieten, dass es sich um eine Copie oder um den Abzug einer nicht zum Abdruck bestimmten Platte handle. Ein zweites Blatt, das derselben Hand angehört, kenne ich nicht. Es stammt aber unzweifelhaft von einem ziemlich ungeschickten Stecher der Richtung des Spielkartenmeisters. Die Gesichter sind gedunsen, oft mit übermässig klobigen Nasen mit breiten Nasenrücken, stechenden kleinen Augen und plumpen muschelförmigen Ohren. Die Haare locken sich in dichten Schneckenwindungen oder legen sich in schweren flechtenähnlichen Massen um den Kopf. Die Technik besteht bei den Gewandtheilen aus äusserst zarten parallelen langen Strichlagen, die tieferen Schattenangaben sind durch kurze, scharfe Querstrichelchen erzielt. Blattpflanzen- und Rasenzeichnung entsprechen jener des Kartenmannes, dem das Blatt auch zeitlich sehr nahe stehen dürfte.

Meister der Nürnberger Passion.

2.* Ornamentblatt mit dem wilden Manne, der mit einem Löwen kämpft. Unbeschr. Unicum. Inv. No. I 2910. 80:131 mm E. 93:144 Pl.

Unten etwas links von der Mitte wächst eine Ranke empor, die nach allen Seiten, besonders in die oberen Ecken sich ausbreitet. Die einzelnen Blätter sind breit und gelappt mit ziemlich dünnen Rippen. Aus der Ecke rechts schleicht ein Löwe heran, dem sich in der Mitte des Stiches ein wilder Mann entgegenstellt. Dieser trägt offenes Haar und ist mit einem kurzen Hemde angethan. Mit der Rechten hält er dem Löwen seinen Schild, der mit einer grossen Fratze verziert ist, vor, mit der Linken holt er mit einer Keule zum Schlage aus. Auf der linken Seite wendet sich ein nacktes wildes Weib zur Flucht, auf dem rechten Arm trägt sie ihr Kindchen, ihr Kopf ist nach rechts zurückgewendet. Papier ohne Wasserzeichen. In der Mitte und oben rechts stark durch Wurmfrass beschädigt. Braunschwarze Druckfarbe.

Die kurzen, feinen Schraffirungen zeigen deutlich, dass es sich um ein Original des Meisters der Nürnberger Passion handelt, das übrigens in der Zeichnung recht unbeholfen und fehlerhaft ist. Offenbar gehört es trotz des abweichenden Breitenmasses zu einer Folge von Ornamentblättern mit Darstellungen von wilden Menschen. Die weiteren Blätter derselben sind unten bei der Beschreibung des geschnitzten Kästchens des Wiener Hofmuseums zusammengestellt.

Meister E. S.

3. Die Sibylle und Kaiser Augustus. Inv. No. I 2915; B. X. 37, 70 P. II. 68, 1.

Mittelmässiger Abdruck. Das Papier, bei dem ich ein Wasserzeichen wegen des Untersetzpapieres nicht festzustellen vermochte, ist besonders oben links arg zerfressen. Dieser Abdruck ist meines Wissens der zehnte, der bekannt wird. Die übrigen sind zusammengestellt im Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen XI 1890 p. 79 „Ueber einige Zeichnungen des Meisters E. S.“ durch Dr. Lehrs.

4. Der Evangelist Marcus. Inv. No. I 2911; B. VI. 25, 68. Das zweite Blatt der Folge der Evangelisten im Runden. B. VI. 25, 67—70.

Abdruck von erster Schönheit mit breitem Papierrand. Wasserzeichen: Ochsenkopf mit Stange und Stern.

Copie nach E. S.

5. Enthauptung der h. Barbara. Inv. No. I 2914. Gegenseit. Copie nach P. II. 62, 180. 108:108 mm E, 113:113 Pl.

Ziemlich rohe Arheit mit derben Kreuzschraffirungen und nachträglicher (?) Verstärkung der Conturen. Papier ohne Wasserzeichen. Von der 1. bis 10. Rippe $11^1/_3$ Millimeter. Die Platte zeigt unregelmässige Ränder, unten rechts ist deutlich ein Nietloch sichtbar. links oben und unten ähnliche Löcher. Es handelt sich wohl um einen Abzug einer nicht zum

Abdruck bestimmten Platte. Die einzelnen Abweichungen vom Original vermochte ich wegen Mangels einer Reproduction desselben nicht festzustellen.

Meister mit den Bandrollen.

6.* Hüftbild eines Propheten. Inv. No. 1216. 88:71 mm E. 94:77 mm Pl. 134:103 mm Bl. Unbeschr. Unicum.

Er ist von vorn gesehen, etwas nach links gewendet und dreht den Kopf nach rechts zurück. Seine Bekleidung besteht aus einem eng anliegenden Oberkleide mit weiten, kurzen Aermeln, das durch einen Kettengurt zusammengehalten wird, und am Halsausschnitt, am Aermelrande und vorn mit einem breiten Streifen verziert ist, der aus gitterartig geflochtenen Bändern zu bestehen scheint. Die weiten Aermel des Unterkleides schliessen am Handgelenk eng an. Auf dem Kopfe trägt er über einer Ohrenkappe eine faltige Mütze, von der links und rechts zwei Lappen herabfallen. Der Prophet presst mit der Linken ein geschlossenes Buch an die Brust, während er die Rechte in betheuernder Handbewegung bis zur Höhe der rechten Achsel erhoben. Eine Art Agraffe ist oben an seinem Hals sichtbar. Er trägt einen kurzen Backenbart ohne Schnurrbart. Hinter ihm befindet sich eine Wand mit Angabe der Steine, die oben durch eine Balkendecke abgeschlossen wird, von der vier Querbalken, ein Längsbalken und zwei Balkenstützen sichtbar sind. — Papier ohne Wasserzeichen. Von der ersten bis zehnten Rippe 13 mm. Querrippen im Abstand von 40 bezw. 20 mm. Druckfarbe etwas ins Grünliche spielend.

Schon allein die Ausführung des Gesichtes vermittelst der eigenartigen Anwendung der kalten Nadel beweist deutlich, dass es sich sowohl bei diesem Stiche wie bei dem folgenden um ein Original des Meisters mit den Bandrollen handelt. Der Stich ist gegenseitig copirt nach einem Blatte[1]) der St. Gallener Holzschnittfolge, welche Lehrs Rep. XII 1889 p. 353 und XVI 1893 p. 37 f. gelegentlich der Braunschweiger Sibyllenbilder (P. II. 20, 30—32), welche auch nach dieser Folge copirt sind, und zu denen die jetzt aufgefundenen Münchener Prophetenbilder die Gegenstücke bilden, anführt. Die Figur dieses Propheten hat derselbe Stecher ausserdem (gegenseitig zu diesen beiden Darstellungen) wiederholt auf dem Stiche: die heilige Sippe (P. II. 15, 8, Dresden Cab.) und zwar als zebedeus. (L. a. a. O.)

7.* Hüftbild eines Propheten. Unbeschriebenes Unicum. Inv. No. 2917. 91:68½ mm. E. 94:77 mm Pl. 122:100 mm Bl.

Der Prophet, ein Greis mit langem Barte, dessen Haupt mit einem faltigen Turban bedeckt ist, ist ganz von vorn gesehen und hat vor sich ein aufgeschlagenes Buch liegen, von dem man noch den oberen Theil des Buchrückens sieht. In dasselbe ist ein Lesezeichen mit Knoten und Quaste eingelegt. Der Lesende ist im Begriffe, mit der Rechten eine Seite umzuschlagen. Auf den Seiten des Buches, die sich aufblättern, sieht man

[1]) dem zweiten der linken Reihe.

Einfassungslinien und Andeutung von Schriftzeichen. Der rechte Arm ist in einem weiten, faltigen Gewande verborgen, mit der linken Hand setzt er sich grade mit etwas übertriebener Handbewegung eine Brille alter Form auf die Nase. Auf seine beiden Schultern fallen dichte Haarlocken herab. Das sackartige, weite Gewand, das an den Aermel-Oeffnungen mit ähnlichen breiten Streifen, wie jenes auf dem vorigen Stich, geziert ist, ist etwa in Achselhöhe mit zwei parallelen Querlinien geschmückt; die Aermel liegen eng an. Von dem Zimmer, in dem sich der Prophet befindet, sind die gequaderten Seitenwände, die Rückwand und die schlichte Decke sichtbar. In der Seitenwand links befindet sich ein Fenster, mit einer nach vorn sich öffnenden Blendlade. Papier wie beim vorigen Stiche. Ein kleines, ausserhalb der Einfassung oben links eingestochenes Kreuzchen sei, obwohl wahrscheinlich bedeutungslos, noch erwähnt.

Ohne Zweifel geht auch dieser Stich auf ein nicht erhaltenes Original derselben Holzschnittfolge zurück. Gegenseitig wiederholt ohne die Horizontallinien auf dem Gewande und mit enger geflochtenem Ziermuster ist auch dieser Prophet als alpheus auf dem Blatte der heiligen Sippe. Auf demselben Stiche ist auch die Figur des ioachī copirt nach einem Holzschnitt in St. Gallen (L. a. a. O.) und sicher gehen auch die Figuren des cleophas, salome und eliud auf Vorbilder derselben Folge zurück.

Israhel van Meckenem.

8.* Die heilige Jungfrau, in einer Kapelle betend. Unbeschriebenes Unicum. Inv. No. 2915. 154:111½ mm Pl. 185:132 Bl.

Gegenseitige Copie nach dem Stich des Meisters E S P. II 54, 139. Ohne die Blumen im Vordergrunde vor der Steinstufe. Der Flurbelag ist querschraffirt, statt wie beim Original durch kleine Kreise schachbrettartig gemustert. Die Bezeichnung am oberen Rande des Balkens fehlt natürlich. Die beiden Wappenschilde haben andere Embleme bekommen. In jenem zur Linken zeigt sich der abgesetzte Pfahl Meckenem's; über das andere, einer Bocholter Familie gehörige Wappen, sowie über die auf einem Schildchen an dem Handtuchhalter angebrachte Hausmarke[2]) Israhel's und seine übrigen Jugendwerke, von denen elf mit derselben Marke bezeichnet sind, hoffe ich Näheres demnächst in einer Specialarbeit über Israhel bringen zu können. Druckfarbe: Dunkelgrau mit grünlichen Anhauch. Papier ohne Wasserzeichen. Auf 15 mm kommen 10 Rippen.

Obwohl der Stich eine Copie nach einem Blatte aus der letzten Zeit des Meisters E S ist, so ist er doch in der Zeichnung noch recht ungeschickt; selbst wenn man annimmt, er sei kurz nach 1467, der Entstehungszeit des Originals, gestochen, macht das Blatt doch unleugbar den Eindruck einer Jugendarbeit, dass ich mich kaum entschliessen möchte, den Beginn der Thätigkeit Israhel's bis hoch in die fünfziger Jahre herauf zu setzen. Wie fast alle frühesten Blätter Israhel's trägt der Stich keine in-

---

[2]) Gegenseitig findet sich dieselbe z. B. auf dem Stich B. VI, 194, 233.

schriftliche Bezeichnung, sondern ist nur durch Wappen und Hausmarke gekennzeichnet.

Martin Schongauer.

9. Ornament mit einer Eule. Inv. No. 2946. B. VI 162, 108; arg beschädigtes und beschnittenes Original. Die Chiffre ist ausgeschnitten.

II. Die Ornamentstiche des Meisters der Nürnberger Passion.

In der Oxforder Bodleian-Library befindet sich das Fragment eines Ornamentfrieses mit wilden Menschen (Willshire Cat. II 480, 165) das von Lehrs anfänglich dem Stecher des Johannes Baptista (Meister mit den Bandrollen 1886, p. 34) später mit mehr Berechtigung dem Meister der Nürnberger Passion (Jahrb. der Kgl. Pr. Kunstsammlungen 1897) zugeschrieben wurde. Von diesem Orignale besitzen wir eine gegenseitige Copie des Bandrollen-Mannes. (P. II 66, 201. Lehrs a. a. O. 34) in Paris (77:218 mm E).

Ein zweiter Stich des Bandrollenmannes (P. II 31, 51. Lehrs a. a. O. 21, 14 und p. 33 f. stark verschnitten, 78:157 mm E. in Basel) geht ohne Zweifel auf ein verlorenes Orignal derselben Folge des Nürnberger Passionmeisters zurück.

Der oben beschriebene Stich der Münchener Universitäts-Kupferstichsammlung gehört trotz der abweichenden Maasse (80:131 E.) zur selben Folge.

Ein glücklicher Zufall liess mich auch ein viertes Blatt finden, das Gegenstück zu dem Münchener, zwar nicht im Original, so doch in einer getreuen Nachbildung, nämlich auf einem fein geschnitzten Buxbaumkästchen in k. k. kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien (Saal 17 Vitrine 3 No 7), das aus der Ambraser Sammlung stammt. Es ist 295 mm lang, 160 breit, 95 hoch ohne die polygonal geschliffenen rothen Achat- bezw. Marmorfüsschen von $2^1/_2$ cm Höhe. Die vier Seiten und der Deckel tragen die überaus zierliche Schnitzerei, die Ecken sind durch eingefügte schwarze, polirte Stäbchen abgerundet. Das Innere ist mit blauer gemusterter Seide gefüttert.

Von den Schnitzereien weist die Vorderseite eine gleichseitige Nachbildung des Baseler Blattes des Bandrollenmannes auf. Passavant's Beschreibung, der dieses verschnittene Exemplar vor sich hatte, ist in der Schilderung der Scene links nicht ganz zutreffend. Der wilde unbärtige Mann ringt nämlich mit dem Bären, dessen linke Tatze auf seinem Nacken liegt; von links kommt ein nacktes wildes Weib ihrem Manne zu Hilfe; sie hält mit beiden Händen die zum Schlage erhobene Tatze des Bären auf, der sich gegen sie wendet. In der Mitte des Blattes sitzt ein zweites Weib, das die Linke staunend in die Höhe hebt, die Rechte entsetzt zum Kopf führt und nach oben rechts blickt. Rechts neben ihr sitzt ein unbehaartes Kind, das mit der Linken nach rechts hinter sich weist, wo ein Greif ein Kind in seinem Schnabel fortschleppt, während ein wilder Mann mit einer Keule hinter ihm hereilt. Die Maasse der Schnitzerei betragen 83:275 mm.

Auf der Rückseite ist das Pariser Blatt des Bandrollen-Mannes gleich-

seitig wiederholt. Da die Grösse des geschnitzten Bildes 83:274 mm beträgt, jene des Kupferstiches aber nur 70:218, so wurde rechts und links noch eine Ranke hinzugefügt. Dass die Darstellung auf dem Kästchen nach dem Blatte des Bandrollenmannes und nicht nach dem Blatte des Meisters der Nürnberger Passion copirt ist, ergiebt sich aus der Gegenseitigkeit des Letzteren.

Die rechte Schmalseite des Kästchens zeigt die Darstellung (83:143 mm) gegenseitig zu dem Münchener Originale, wodurch also auch die Existenz einer gegenseitigen Copie des Bandrollenmannes nach diesem Blatte bewiesen ist.

Bei der Darstellung (82:137 mm) der anderen Schmalseite ist bis jetzt weder Original noch Copie aufgefunden. Da dieselbe aber unzweifelhaft auf einen solchen Stich zurückgeht, lasse ich hier die Beschreibung der Schnitzerei folgen, die sich also gegenseitig zu dem verlorenen Originale des Meisters der Nürnberger Passion und gleichseitig zur Copie des Bandrollenmeisters verhalten muss.

Von der Mitte der Darstellung aus erhebt sich ein Ornament, welches nach den Seiten je drei Ranken, die sich durcheinander schlingen, sendet; auf der linken Seite befindet sich in denselben ein wilder Mann, der mit beiden Armen eine grosse Keule schwingt, die bis oben links in die Ecke ragt. Um dessen linken Fuss, den er emporzieht, hat seinen Schwanz ein Drache geschlungen, der nach rechts auf den Ranken empor zu klettern scheint und sich nach dem wilden Manne umblickt.

Dass die grosse Darstellung des Deckels[3]) (140:285 mm) die einen Auszug der wilden Menschen auf die Jagd darstellt, auch auf einen Stich desselben Meisters zurückgeht, ist unwahrscheinlich. Die vorzügliche Zeichnung der Hunde, des die erlegten Hasen am Spiess tragenden Mannes, des auf dem Einhorn reitenden Weibes, des Hornbläsers und des Waldes liesse wohl eher an eine Vorlage des Meisters E. S., bezw. seinen Kartenspielen entnommene Vorbilder, denken.

Das Verhältniss der Ornamentfolge mit wilden Menschen stellt sich also, wie folgt:

Darstellung.	Stich des Meisters der Nürnb. Passion.	der Bandrollen.	Darstellung auf d. Kästchen
1. Leben der wilden Menschen	Oxford	Paris	Wien
2. Raub eines Kindes durch einen Greifen	unbekannt	Basel	Wien
3. Kampf mit dem Löwen	München	unbekannt	Wien
4. Kampf mit d. Drachen	unbekannt	unbekannt	Wien

Eine bildliche Veröffentlichung der sämmtlichen Schnitzereien des Kästchens wäre sehr zu wünschen.

---

[3]) Abgebildet in: Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert von Dr. Alwin Schultz. Wien 1892. Gr. A. Fig. 149 zu p. 112. — Es existiren Gipsabgüsse des Kästchens.

Die Renaissance-Denkmäler in Jever.

Von **Hermann Ehrenberg.**

Als ich vor mehreren Jahren zum Zwecke der stilistischen und kunstgeschichtlichen Würdigung der Renaissance-Denkmäler im Dom zu Königsberg i. Pr. die gesammte Bildhauerei und Zierkunst Norddeutschlands und der Niederlande aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in eine nähere Untersuchung zog, drängte sich mir mit vollster Sicherheit die Ueberzeugung auf, dass auch gewisse Renaissance-Denkmäler in Ostfriesland auf den vielbeschäftigten Antwerpener Bildhauer Cornelis Floris und seine Werkstätte zurückzuführen seien. Bevor ich jedoch das Ergebniss meiner Studien veröffentlichen konnte, erfuhr ich durch Herrn Archivrath Dr. Sello in Oldenburg, dass er, unabhängig von mir, für die Denkmäler in Jever die gleiche Gewissheit erlangt habe und eine Arbeit über sie alsbald erscheinen lassen werde. Auf diese Mittheilung nahm ich selbstverständlich, um dem Landeseingesessenen den Vorrang zu lassen, von einer genaueren Bearbeitung der fraglichen Kunstschöpfungen Abstand. Inzwischen ist nun gleichzeitig mit meinem Buche[1]) das des Herrn Sello erschienen. Da aber der Titel des letzteren „Studien zur Geschichte von Oestringen und Rüstringen"[2]) zur Folge haben kann, dass nicht ein einziger Fachgenosse auf die gelegentlich darin enthaltenen kunstgeschichtlichen Untersuchungen aufmerksam wird, so habe ich geglaubt, auf meinen ursprünglichen Plan einer selbstständigen Besprechung der ostfriesischen Renaissance-Denkmäler, wenngleich in etwas anderer Form, zurückgreifen zu sollen, und gebe daher im Einverständniss mit

[1]) Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen. Berlin und Leipzig. Giesecke und Devrient. 1899.

[2]) Varel, Verlag Ad. Allmers, 1898. Mit 1 Portrait, 2 Kartenskizzen, 3 Tafeln mit Grundrissen und 4 Siegeltafeln. Die Abbildungen beruhen fast durchweg auf Zeichnungen Sello's. Das Werk, welches nur in einhundert Abdrücken hergestellt ist, legt auf jeder Seite ein ehrenvolles Zeugniss von dem ausserordentlichen Fleisse und Scharfsinn des Verfassers ab, dessen Untersuchungen für die Einzelgeschichte des von ihm behandelten Landes bleibend hohen Werth behalten werden. Einen Druckfehler bittet mich Herr Sello zu berichtigen; S. 30 Z. 19 muss es 1642 statt 1624 heissen.

Herrn Sello seine wichtigsten Ergebnisse hier wieder, indem ich sie zugleich nach der rein kunsthistorischen Seite hin durch eigene Beobachtungen ergänze.

Ich schicke zunächst einige allgemeine Bemerkungen über Cornelis Floris voraus, wobei ich das, was ich über ihn in der Kunstchronik vom 3. Februar 1898 und in meinem oben näher bezeichneten Buche gesagt habe, in gewissen Richtungen weiter ausführe. Cornelis Floris, der 1514 oder 1518 in Antwerpen geboren und 1575 ebendort gestorben ist, bezeichnet einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der niederländischen Bildnerei und Verzierungskunst. Zu einem Theil gehört er noch der rein italienisirenden Renaissance an, welche in den Niederlanden besonders während des zweiten Viertels des XVI. Jahrhunderts herrschte, zum andern Theil ist er der vielleicht fruchtbringendste und erfolgreichste Förderer der nordischen Gegenbewegung, welche, unter naturalistischer Umbildung und Benutzung der Grotteske, in den vierziger Jahren gegen die soeben bezeichnete Richtung einsetzte und während der fünfziger Jahre die allgemeine Herrschaft errang. In ersterer Beziehung steht er auf den Schultern des Andrea Sansovino[3]), in letzterer wandelt er hauptsächlich die Bahnen, welche Peter Coeck van Aalst (nicht zu verwechseln mit dem geistlosen Stümper Hieronymus Cock, der später einige Entwürfe des Floris in Kupfer stach und im Druck veröffentlichte) und Colyn van Cameryck zu gleicher Zeit beschritten[4]). In welcher Weise sich die Erstlingswerke des Floris zu den Arbeiten dieser beiden Meister verhalten, ob Floris ihnen folgte oder selbstständig die neuen Formen ausgeprägt hat, bedarf noch der genaueren Feststellung, da das nachweisbar früheste Werk des Floris (1541), die Ausschmückung der Liggeren der Antwerpener Lucas-Gilde mit Initialen und Ornamenten[5]), bisher nicht genügend untersucht und veröffentlicht ist. Ich bin geneigt, dem Peter Coeck und dem Colyn van Cameryck einen wesentlichen Antheil zuzuschreiben; immerhin ist es sehr merkwürdig, dass der vornehme und feingebildete, aus eigener sicherer Kenntniss urtheilende Florentinische Geschichtsschreiber Guicciardini ausdrücklich sagt, dass dem „Cornelis Floris, dem grossen, sehr fleissigen und diensteifrigen Bildhauer und Architekten, das Verdienst zuertheilt werde, dass er, als der erste, von Italien nach den Niederlanden die Kunst eingeführt habe, die Grottesken im Anschluss an die Natur zu

---

[3]) Vgl. dessen Denkmäler in S. Maria del popolo in Rom; auch venezianische Einflüsse mögen auf ihn gewirkt haben. In der Anordnung der szenischen Reliefs war vielleicht Jacopo Sansovino (Padua, Santo) vorbildlich. Es dürfte sich auch lohnen, seine Abhängigkeit von Marc Anton's Stichen genauer zu untersuchen.

[4]) Vgl. des ersteren Triumphzug von Antwerpen, 1544, und Panneelfriese von 1549 (Ysendyck, sculptures Pl. 32, 33), sowie des letzteren Kamin im Kampener Rathhaus vom Jahre 1545.

[5]) Marchal, La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie Belges. Bruxelles, 1895, Seite 323.

entwerfen"[6]). Und das ist wohl unter allen Umständen als sicher anzunehmen, dass er als einer der Ersten die Grotteske ins Nordische umgemodelt und das Rollwerk mit seinen Verkrümmungen und Durchschiebungen unter gleichzeitiger Verwendung von nordischen Frucht- und Blumen-Büscheln in derjenigen Weise ausgebildet und ausgestaltet hat, welche uns am meisten geläufig ist und sich den Siegeszug durch die gesammten nördlichen Lande gebahnt hat. Insbesondere sind beim Epitaph in den Niederlanden, Norddeutschland (zum Theil auch Süddeutschland), Dänemark u. s. w. mehrere Jahrzehnte hindurch fast ausschliesslich die Formen zur Anwendung gelangt, welche von Floris erfunden sind.

Von Wichtigkeit hierbei sind zwei Ornamentstich-Folgen, welche er 1556 und 1557 in Folio-Format (bei einer Blattgrösse von 36,7 cm Höhe und 25,5 cm Breite) herausgeben liess. Die erste betitelt sich: „Veelderley Veranderinghe van Grotissen ende Compertimenten [= Kartuschen, Zierschildern], ghemaeckt tot Dienste van alle die de Conste beminnen [= lieben] ende ghebruiken, ghedruckt by Hieronimus Cock. 1556. Cornelis Floris inventor. Libro primo."; die zweite: „Veelderley niewe Inventien van antyckschen Sepultueren diemen nou zeere ghebruykende is met noch zeer fraeye Grotissen ende Compertimenten zeer beqwame voer Beeltsniders, Antycksniders, Schilders ende alle Constenaers ghedruckt by my Jeronymus Cock. 1557. C. Floris invent. Libro secundo". In beiden Fällen wird also Cornelis Floris ausdrücklich als Erfinder bezeichnet, während die elende Uebertragung auf die Kupferstichplatte dem Hieronymus Cock zur Last fällt, der sich übrigens in gleicher Weise auch gegen die Entwürfe des Jan Vredeman de Vriese versündigt hat. Die erste Reihe umfasst einschliesslich des Titelblattes 12 Blätter, welche mit den Buchstaben des grossen lateinischen Alphabets bezeichnet sind, die zweite Reihe 14 Blatt. Ausserordentlich reiche, abwechselungsvolle, wild phantastische Entwürfe! Man sieht, ihr Urheber kennt Italien. Im architektonischen Aufbau der Gerüste, in der Verwendung antiker Bauglieder und Vasen, in der freien Behandlung der Grotteske, in der Anordnung scenischer, reliefartig gedachter Darstellungen[7]) in der Costümirung einzelner Personen, in der Kenntniss antik-mythologischer Motive u. a. verräth sich überall ein tiefgehender Einfluss der italienischen Renaissance-Kunst; ja in der Mitte von Blatt G der ersten Folge finden wir eine Wiedergabe der bekannten, 1506 entdeckten Laokoon-Gruppe. Aber wie ist Alles verändert und umgestaltet! Das nordische Rollwerk macht sich fast überall geltend und beeinflusst sogar die Zeichnung der Vasen, die

[6]) Contrafare le grottesche al naturale. Descrittione di tutti i Paësi - Bassi. Antwerpen, 1567, S. 101. Es ist schwer, die Stelle im Deutschen genau wiederzugeben.

[7]) Vgl. Blatt C, E und I der ersten, Blatt 3 und 11 der zweiten Folge. Ich mache auf sie um so nachdrücklicher aufmerksam, als sie stilistisch sich mit den Reliefs am Königsberger Dorotheen-Epitaph decken, das man früher dem Jacob Binck zuschreiben wollte!

in ihrer lappigen verbogenen Weise eine volle Vorahnung der Ausschweifungen des Barock-Stils offenbaren. In den verkrümmten und durcheinandergesteckten Eisenstangen baumeln Menschenfiguren, deren Heimath kaum in Italien zu suchen ist. Auch die Blumen und Früchte sind nicht auf südländischem Boden erwachsen, sondern sind Kinder des Nordens. Mitunter (Blatt F, H, K der ersten und Blatt 12 der zweiten Folge) begegnen wir auch der spukhaften Phantastik, welche allein dem nebelgewohnten Nordgermanen eigenthümlich ist und gerade damals die furchtbarsten entsetzlichsten Ungeheuer künstlerisch glaubhaft zu machen suchte (man vergleiche beispielsweise die Schilderungen des Hieronymus Bosch und des Pieter Brueghel). Die Mehrzahl der Blätter sind, um dies noch zu erwähnen, lediglich als decorative Entwürfe und Vorlagen ohne bestimmten Gebrauchszweck zu denken, nur Blatt 2—8 der zweiten Folge geben uns Denkmals-Anlagen wieder und sind für uns von besonderer Wichtigkeit, da sie uns bestimmte Aufschlüsse und Anhaltspunkte für die Thätigkeit des Cornelis Floris als Bildhauer und Baumeister gewähren.

Die in Stein ausgeführten Werke des Floris zeigen uns, zum Theil im Gegensatz zu seinen Stichen, in welchen er mitunter seiner künstlerischen Laune auf das Freieste die Zügel schiessen lässt, durchweg eine strengere Regelmässigkeit und eine sorgfältigere Durcharbeitung der einzelnen Formen. Der Künstler legt in ihnen auf harmonische Abrundung augenscheinlich den höchsten Werth, und weist in der Bildung des Ornamentes und des Figürlichen deutliche Anklänge an sein Vorbild Andrea Sansovino auf; er verzichtete keineswegs auf seine nordischen Verzierungsmotive und Spukgestalten, aber Material und Herkommen legten ihm doch eine grössere Zurückhaltung auf, als er sie in seinen für den Druck bestimmten Zeichnungen zu beobachten hatte, welche er selbst auf dem Titelblatt der Niewen Inventien ausdrücklich als „sehr frei" bezeichnete. Als seine wichtigsten Werke sind hier zu nennen: das Dorotheen-Epitaph im Königsberger Dom (1549), das Tabernakel von Léau (1550—1552), das Denkmal für König Friedrich I. von Dänemark im Dom zu Schleswig, mehrere Denkmäler und Tabernakel in Breda, Aalst, Löwen und Suerbempte, das Antwerpener Rathhaus (1561—1564), das Denkmal für Herzog Albrecht im Königsberger Dom (bezeichnet 1570), der Lettner von Tournai (1572—1573) und das Denkmal für König Christian III. von Dänemark im Dom von Roeskilde[8]).

Floris erweist sich in dieser langen Reihe als ein Meister von einer solchen Geschlossenheit, dass wir völlig sichere Grundlagen für Zuweisungen weiterer Werke an ihn besitzen. Er bleibt stets der gleiche geschmackvolle, liebenswürdige, decorativ vielseitige Künstler von streng umgrenzter Eigenart, der nicht allzu sehr in die Tiefe geht und bei den Figuren auf wahre Beseelung des Gesteins keinen allzu grossen Werth legt. Für seine Arbeitsweise, welche je länger je mehr auf Werkstätten-Fabrikation hinaus-

---

[8]) Eine ausführlichere Liste in meinem oben angegebenen Buch.

lief und zum Theil sich in Manierismus verflachte, ist das Herzog-Albrecht-Denkmal in Königsberg besonders kennzeichnend. Hier findet sich, wie ich dies des Näheren in meinem oben angegebenen Buche ausgeführt habe, kaum ein einziger Theil, kaum ein einziges Glied, welches nicht auch an einem anderen seiner Werke nachweisbar wäre. Selbst die Figur des Herzogs, bei welcher man zweifellos am ersten eine individuelle Besonderheit erwarten könnte, findet sich ganz ähnlich auf einem 12 bis 15 Jahre älteren Werke des Floris in den Niederlanden, nämlich an dem Tabernakel zu Suerbempte (abgeb. Marchal, a. a. O., Tafel VI, sowie bei Ewerbeck).[9])

In Königsberg hatte man bei der Bestellung sich augenscheinlich die Sache anders gedacht und ein lebensvolleres Bild des greisen Fürsten, der mehr als ein halbes Jahrhundert über das preussische Land geherrscht hatte, erwartet. Der Leibarzt des Herzogs Albrecht, Mathias Stojus, erzählt uns in seinem Tagebuch über die Krankheit und den Tod seines Herrn ausdrücklich, dass der Maler (d. h. Jacob Binck) das Haupt bis zu den Schultern auf das Sorgsamste in Gips abgeformt hätte und dieser Abguss in Marmor-Ausführung auf dem Denkmal des Herzogs zu erblicken sein würde[10]). Aber, wenngleich die Thatsache, dass Binck eine Leichenmaske in Gips angefertigt oder überwacht hat, auch sonst urkundlich feststeht, so wird man dennoch in der Marmorfigur des Herzogs eine Andeutung oder Spur des hohen Alters, in welchem der Fürst dahingegangen war, vergeblich suchen. Wäre der Gipsabguss wirklich verwerthet worden, so würden wir auf dem Denkmal nicht eine Persönlichkeit im besten kräftigsten Mannesalter mit stark verschöntem, ziemlich inhaltlosem Gesicht erblicken, die noch dazu ebenso bereits früher zur Verwendung gelangt war (man vergl. auch den knieenden Ritter auf Blatt 6 der Niewen Inventien und den König Christian III. hoch oben auf dem Roeskilder Denkmal)! Es ist also, beiläufig bemerkt, die von Einigen angenommene geistige Urheberschaft Binck's beim Albrecht-Denkmal eine durchaus haltlose, hohle Vermuthung, welche den klaren Thatsachen unmittelbar widerspricht.

---

[9]) Während des Druckes machte mich einer meiner akademischen Zuhörer, der Lehrer an der Königl. Baugewerkschule zu Königsberg, Herr Ulbrich, auf ein Skizzenbuch des XVI. Jahrhunderts aufmerksam, welches von H. E. von Berlepsch in Heft 2 des Sammelwerkes Italienische Renaissance (Leipzig, E. A. Seemann) theilweise wiedergegeben ist. Hier findet sich auf Blatt 18 eine Denkmals-Skizze, welche die engste Verwandtschaft mit dem Königsberger Albrecht-Denkmal besitzt. Ich behalte mir vor, auf dies Skizzenbuch, welches augenscheinlich in allernächster Beziehung zur Werkstätte des Floris steht, eingehend zurückzukommen. — Auch einen merkwürdigen Beitrag zur Floris-Frage, welchen ich während des Drucks in Danzig ermittelte, werde ich demnächst in anderem Zusammenhange behandeln

[10]) Acta Borussica, Königsberg und Leipzig 1730. I. S. 702: quod scalptum [offenbar ein Druckfehler für sculptum!] marmore pro epitaphio spectabitur. Vgl. auch a. a. O. S. 706,

Betrachten wir nun nach diesen allgemeinen Auseinandersetzungen über die Eigenart des Floris die Jeverer Werke.

1. Das Denkmal des friesischen Häuptlings Ede Wimken in der Pfarrkirche zu Jever. Fräulein Maria, die Tochter des Ede Wimken und Herrin des Jeverlandes, errichtete zu Jever, der Hauptstadt ihres Landes, ein prächtiges Denkmal, welches sie nach Sello's Ausführungen[11]) zunächst für sich selbst bestimmt hatte, welches man später aber mit der liegenden Figur ihres Vaters versah und in Folge dessen nach diesem benannte. 1556 begann das thatkräftige Fräulein den Neubau des Chores der Kirche in Formen und Abmessungen, welche darauf schliessen lassen, dass er von vorn herein zur Aufnahme des jetzt in ihm befindlichen grossartigen Grabdenkmals bestimmt war. Letzteres selbst wurde 1561—1564 ausgeführt, an seiner obersten Bekrönung befindet sich die Jahreszahl 1564. Es setzt sich aus zwei Haupttheilen zusammen, der über der Gruft sich erhebenden Tumba und dem grossen luftigen Kuppelbau, der die Tumba umschliesst[12]). An beiden Theilen finden sich ebenso, wie auch an der Täfelung des Chorgewölbes, die Monogramme H H und P H (in einander verschränkt), ein weiterer Beweis für die einheitliche Entstehung der ganzen Anlage.

Für die Tumba liegt, wie Sello richtig hervorhebt, in den Niewen Inventien des Cornelis Floris (Blatt 6) ein Entwurf vor, der zugleich fast wörtlich dem Grabdenkmal des Königs Friedrich I. im Schleswiger Dome entspricht. Bei allen dreien erhebt sich auf einem breiten Unterbau ein sargartiger Stein, welcher bedeckt wird von einer weit vorkragenden Platte, die wiederum von sechs weiblichen, ionischen Karyatiden gestützt wird; zwischen den Karyatiden bemerken wir kleine trauernde Engel mit umgestürzter Fackel; auf der Platte ruht der Entschlafene in voller Rüstung, die Hände zum Gebet nach oben flach zusammengelegt. Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, dass in Jever die Figur nicht, wie in den Inventien und in Schleswig, unmittelbar auf der Platte, sondern auf einem besonderen zweiten Sarkophag liegt, ein Umstand, der von Sello mit dem Hinweis auf die spätere Veränderung der ursprünglichen Bestimmung des Denkmals erklärt wird. Ferner bemerken wir in Jever und in Schleswig je eine weibliche Figur zu Häupten und Füssen des Verstorbenen, welche in den Inventien fehlt; auch vermissen wir in Jever bei den Karyatiden die Attribute, die sie auf den beiden anderen Werken haben[13]), und end-

---

[11]) Vgl. auch Herquet, die Renaissancedecke im Schloss zu Jever, S. 64 f. wo sich bereits dieselbe Vermuthung, aber mit ungenügender Begründung, findet.

[12]) Genauere Beschreibungen bei Lübke, Deutsche Renaissance, 2. Aufl. II. S. 294 und bei Tenge, Die Alterthümer und Kunstdenkmäler des Jeverlandes. (Bericht des Oldenburger Landesvereins für Alterthumskunde. V. Oldenburg, 1885.)

[13]) In Schleswig und in den Inventien sind allerdings diese Karyatiden um so gleichförmiger. In beiden Fällen trägt z. B. die Figur der Liebe ein Kind auf ihrem rechten Arm, während ein anderes Kind unten an ihrer linken Seite steht und an ihr hinaufzuklettern versucht. Man vergleiche hiermit die Darstellung der

lich besitzt das Ede Wimken-Denkmal einen reicheren Zierrath in kleinen biblischen Reliefs und in den Löwen, welche vor den Karyatiden lagern. Im Uebrigen aber ist die Uebereinstimmung zwischen den drei Werken die denkbar grösseste. Bei einer Nachprüfung darf man freilich nicht vergessen, dass nur von dem schleswiger Denkmal brauchbare Abbildungen vorliegen, während das Jeverer Denkmal bei Ortwein äusserst mangelhaft wiedergegeben ist[14]) und der Original-Entwurf des Floris uns nur durch das trübe Medium des jämmerlichen Stiches von Hieronymus Cock bekannt geworden ist. Stellt man dies gebührend in Rechnung, so wird die nahe Verwandtschaft der künstlerischen Auffassungsweise klar in die Augen springen; der Gesammt-Entwurf, die Behandlung des Körpers, insbesondere des Gesichtes, sowie die Ornamentirungsweise stimmen in vielen wesentlichen Punkten überein. Und auch darauf möchte ich aufmerksam machen, dass die Materialien, aus welchen die Denkmäler in Schleswig und Jever gefertigt sind, durchgehends dieselben Gesteinsarten zu sein scheinen, und zwar gleichzeitig dieselben, die auch bei dem Christiansdenkmal in Roeskilde und bei den Königsberger Herzogsdenkmälern verwandt wurden. Allerdings habe ich bisher nur für Königsberg genaue mineralogisch-fachmännische Untersuchungen erlangen können; aber die Gleichheit ist so auffallend und augenscheinlich, dass es weiterer fachmännischer Gutachten kaum bedarf. Wir haben es vielmehr mit einer ausgesprochenen Vorliebe des Meisters zu thun, tiefschwarzen Marmor aus der belgischen Kohlenformation für raumgliedernde Theile (z. B. Gesimsplatten), röthlichen mit starken (Korallen- u. s. w.) Einschlüssen versehenen Marmor für Säulen und ähnliche Bauglieder, und weissen englischen Alabaster für die eigentlichen Bildhauerarbeiten zu verwenden und auf diese Weise die drei Gesteinsarten an einem Kunstwerke zu vereinigen. Unleugbar stimmen sie auf das Schönste zusammen; ihre vollendete Farbenharmonie legt ein neues Zeugniss von dem feinen Geschmack ab, der unseren Meister auszeichnete.

Gegenüber diesen Uebereinstimmungen zwischen den drei bezeichneten Werken fällt es um so mehr auf, dass die Durchbildung aller Ein-

---

Liebe am Dorotheen- und am Albrecht-Epitaph in Königsberg, um sich der Einheitlichkeit des Ursprungs sofort bewusst zu werden. Ebenso kehrt die Figur des Glaubens, die auf ihrer rechten Schulter das Kreuz und in ihrer linken Hand die Gesetzestafeln trägt, in völlig gleicher Auffassung in den Inventien und am Königsberger Dorotheen-Epitaph wieder; ebenso die Figur der Hoffnung mit dem Vogel und dem Anker gleichermassen in den Inventien, in Schleswig und am Königsberger Anna-Maria-Epitaph, ferner die Figur der Gerechtigkeit mit Schwert und Waage in den Inventien, in Schleswig und am Albrecht- und am Anna-Maria-Epitaph! Man übersehe hierbei nicht, dass in den Inventien Floris ausdrücklich als Erfinder dieser Dinge bezeichnet wird!

[14]) Einige photographische Aufnahmen bei E. Wolffram, Bremen, Fedelhören 14, der jedoch nur auf feste Bestellung liefert, sowie bei Carl Altona in Jever (daselbst auch Ansichtspostkarten!).

zelheiten an dem Wimken-Denkmal hinter denjenigen am Friedrichs-Denkmal und an sonstigen Werken des Floris erheblich zurückbleibt. Das Ornament entbehrt der sonstigen wundervollen Feinheit und Frische, und die Figuren vollends sinken theilweise zu höchst unvollkommenen Wesen herab, von welchen einige nur von einem Stümper angefertigt sein können. Die Erklärung hierfür findet sich leicht in dem Umstande, dass Cornelis Floris zur Zeit der Entstehung dieses Denkmals mit wichtigen Aufträgen überhäuft war (z. B. fällt der Antwerpener Rathhausbau in die gleiche Zeit) und sie daher zum Theil seinen Gehilfen überlassen musste. Eine Bestätigung für diese Ueberlassung bietet sich dar in den oben erwähnten Monogrammen H H und P H, während an den übrigen Floris-Werken derartige Künstler-Zeichen bisher nicht festgestellt sind. Da nun im Jahre 1563, wie wir urkundlich wissen, ein Bildhauer Namens Heinrich Hagart den Cornelis Floris, bei welchem er bisher als Gehilfe gearbeitet hatte, verliess[15] und da das gewaltige Denkmal nach mehrjähriger Arbeit 1564 beendet wurde, so dürfte es nicht allzu kühn sein, Heinrich Hagart als denjenigen Künstler zu bezeichnen, welcher nach den Entwürfen und unter dem Einflusse des Cornelis Floris (in dessen Werkstätte) zusammen mit einem Andern (P. H.) das Denkmal ausgeführt hat.[16])

Zu einem ähnlichen Ergebniss gelangen wir, wenn wir den die Tumba umschliessenden Kuppelbau in das Auge fassen. Die Kuppel ist flach[17]) und wird von acht Pfeilern getragen; den acht offenen Seitenwänden lagert sich in halber Höhe je ein mit flachem Tonnengewölbe eingedeckter trapezförmiger Vorbau vor. Dieses gesammte luftige Gebilde wird durch biblische und allegorische Figuren, sowie durch Reliefs und Ornamente auf das Reichste und Mannigfaltigste belebt. Während aber für den Gesammt-Entwurf sich kaum ein Vorbild wird nachweisen lassen,[18]) steht der figürliche und ornamentale Schmuck den Arbeiten des Cornelis Floris so nahe, dass der Gedanke an ihn sich auch hier jedem

---

[15]) Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des ah. Kaiserhauses. XI. Wien 1890. Reg. 7690.

[16]) Es dürfte für die obige Vermuthung auch der Umstand sprechen, dass an der Schlossdecke zu Jever (vergl. unten) nicht mehr das Monogramm H H vorkommt, wohl aber das Monogramm P H und die Jahreszahl 1566; Heinrich Hagart könnte also bis etwa 1563 für das Wimken-Denkmal gearbeitet haben, während von 1563 ab ausschliesslich P. H. für das Fräulein Maria thätig war.

[17]) Kohlmann (Jahrbuch der Gesellschaft f. bildende Kunst zu Emden, VI, S. 174) hat auf eine gewisse stilistische Verwandtschaft des Kuppelbaues mit den Chorschranken in der Dorfkirche zu Osterend bei Bolswardt von 1554 (abgebildet Friesche Oudheden, Leeuwarden, 1879, Tafel 19) hingewiesen. Sehr merkwürdig ist nun, dass, wie Sello hervorhebt und wie ich mich durch Vergleich überzeugen konnte, die Fassade dieser Chorschranke sich ganz ähnlich auf einem kleinen, mit H H bezeichneten Relief an der Tumba des Wimken-Denkmals wiederfindet.

[18]) Sello glaubt, eine freie Vorlage in Blatt C der Veelderley Veranderinghe zu erkennen.

Kenner seiner Eigenart sofort aufdrängen muss. Ich mache besonders auf die hermenartigen Säulen des inneren Geländers mit ihren phantastischen Thierköpfen aufmerksam, welche in den Niewen Inventien des Floris (Blatt 3) ebenso wiederkehren, und ferner auf die Verzierungen der Säulenstühle,[19]) welche in den Veelderley Veranderinghe des Floris (Blatt D und L) und seinen Niewen Inventien (Blatt 11 und 14) ihr Gegenstück haben. Sehr beachtenswerth sind auch die niedrigen, langgestreckten Reliefs, welche u. A. ein feierliches Leichenbegängniss darstellen und ganz der Vortragsweise des Floris entsprechen. Diese Vergleichspunkte lassen im Verein mit dem Reichthum der Erfindung und mit der eigenartigen, kühnen Phantasie, welche aus dem ganzen Aufbau und allen Theilen zu uns spricht und nur bei einem echten Künstler vorauszusetzen ist, lediglich auf Cornelis Floris als den schliessen, von dem der Entwurf zu dem Kuppelbau herrührt. Die Ausführung hat bei der Uebereinstimmung der Monogramme in der Hand derselben Bildhauer gelegen, welche die Tumba gearbeitet haben. Ich möchte indessen nicht glauben, dass gleich der Tumba auch sämmtliche Theile des Kuppelbaues in Antwerpen selbst ausgeführt sind. Es wird nicht nur die Aufrüstung der Einzeltheile in Jever vorgenommen, sondern es werden auch zahlreiche Einzeltheile selbst erst an Ort und Stelle von den Bildhauern H H und P H angefertigt sein. Eine derartige örtliche Theilung der Arbeit würde durchaus nichts Auffallendes haben, da ich einen ähnlichen Sachverhalt für Königsberg urkundlich nachweisen konnte. Dass andererseits Alles in Jever gearbeitet wäre, will mir gleichfalls wenig wahrscheinlich vorkommen, die kleinen Reliefs z. B. dürften wohl sicher unter den Augen des Meisters selbst entstanden sein. Jedenfalls ist die Thatsache unanfechtbar, dass Cornelis Floris auch auf die formale Ausgestaltung des Kuppelbaues von maassgebendstem Einfluss gewesen ist.

2. Die Holzdecke im Schlosse zu Jever. Im „alten Saal“ der Burg zu Jever befindet sich eine Cassetten-Decke aus Eichenholz mit einer Länge von 11,55 m und einer Breite von 6,75 m, welche in ungewöhnlich abwechselungsvoller Weise mit Schnitzereien geschmückt ist. Der Bildhauer Boschen und der Oberkammerherr von Alten haben etwas mehr als die Hälfte der Decke nach sorgfältigen Gips-Abgüssen in Lichtdruck veröffentlicht (Leipzig, E. A. Seemann, 1883); Alten hat hierbei die Vermuthung aufgestellt, dass die Jahreszahl 1836, welche an einer Con-

[19]) In abgewickelter Form abgebildet bei Ortwein, Deutsche Renaissance VII. Ich mache hier auch auf den humorvollen Panneelfries aus dem Hotel de Thierry de Moleneere zu Antwerpen aufmerksam, der sich im Musée du Steen in Antwerpen befindet und 1549 von dem oben erwähnten Peter Coecke van Aalst gearbeitet ist. Hier finden wir dieselben lustigen Pane und Hermen, denselben Mangel an Anmuth bei den weiblichen Figuren, die gleichen Fruchtbüschel wie auf den Säulenstühlen zu Jever (abgeb. Ysendyck, sculptures 32, 33). Auch die Ornamente einer dem Floris zugeschriebenen Thür der Peterskirche zu Löwen (Ysendyck, Litt. F. 28) stehen den Ornamenten am Wimken-Denkmal ausserordentlich nahe.

sole sichtbar ist, zum Theil auf einer neueren Fälschung beruhe, als 1536 zu lesen und demgemäss die Entstehung der Decke in das Jahr 1536 zu setzen sei, auf welche Zeit auch ihr französisch-niederländischer Frührenaissance-Charakter hinweise. Gegen diese Annahme wandte sich in einer Besprechung des Buches mit lebhaften Worten Wilhelm Lübke (Zeitschrift für bildende Kunst 1884 S. 161 ff.); die Decke trage durchaus das Gepräge der Spätrenaissance, gehöre schon mehr dem Barockstil an, und in der fraglichen Zahl sei nicht das Jahr 1536, sondern 1636 zu erkennen. Seine Vermuthung, dass hier vielleicht eine Schöpfung des Grafen Anton Günther von Oldenburg vorliege, welcher 1616 den Neubau des Oldenburger Schlosses beendet habe, wurde von Herquet in seinem Buche: Die Renaissancedecke im Schlosse zu Jever (Emden, 1885, 8⁰, 69 Seiten) fortgesponnen; er suchte aus der Geschichte des Landes umsichtig und geschickt den Nachweis zu führen, dass es kaum denkbar sei, die Entstehung der Decke in die Zeit der Herrschaft des Fräulein Maria zu versetzen, dass vielmehr gewichtige Umstände auf die Regierung des Grafen Anton Günther deuteten, dass die Jahreszahl 1736 zu lesen sei (zur Erinnerung an eine Ausbesserung) und an einer gewissen Stelle der Decke deutlich die Zahl 1616 sowie ein Monogramm E. S. stehe; unter E. S. sei ein 1610 in Jever nachweisbarer Zimmermann Everdt Statius zu verstehen, welcher auch den hölzernen Kuppelbau über dem Ede-Wimken-Denkmal verfertigt habe (der somit gleichfalls erst dem Anfang des XVII. Jahrhunderts angehöre). Herquet hat, so weit ich sehe, nirgends Glück mit seiner Entdeckung der Jahreszahl 1616 gehabt. Sofort nach Erscheinen seines Buches sprachen sich z. B. Kohlmann (Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst zu Emden, VI., S. 165 ff.) und Tenge (a. a. O.) gegen Herquet aus, und auch mir ist es völlig unverständlich, wie man aus den fraglichen Zierstücken eine Jahreszahl und ein Monogramm herauslesen konnte. Immerhin hatten Herquet's sonstige Gründe ein gewisses Gewicht, welches nicht so leicht aufzuheben war. Hier setzt nun Sello ein. Seine Ausführungen, denen man im Wesentlichen zustimmen muss, gipfeln in folgenden Sätzen: Die hinreichend bekannte Kunstübung in Oldenburg und Jeverland während der ersten Jahrzehnte des XVII. Jahrhunderts ist völlig anders als die Formensprache, die sich uns an der Decke offenbart und die noch ganz dem Floris-Stil angehört. Die Einzelheiten der Decke sind von verschiedenem Werth, namentlich im Figürlichen, so dass verschiedene Hände anzunehmen sind. Vom Ede-Wimken-Epitaph sind Motive entlehnt, aber vergröbert und vernüchtert (wirklich?). Dass beide Werke einander nahe stehen, zeigt sich auch daran, dass an der Decke das Monogramm P.H., das uns schon am Denkmal begegnete, zweimal wiederkehrt. Auf die sechsziger (oder fünfziger) Jahre des XVI. Jahrhunderts verweist uns ferner die Durchsicht der Jever'schen Schlossrechnungen, welche für die Zeit von rund 1530—1541, 1548—1551, 1567—1568 erhalten sind und mit grösster Genauigkeit alle baulichen Ausgaben verzeichnen; da nun in den erhaltenen Rechnungen alles mögliche Andere,

nur nicht die Decke erwähnt wird, so werden wir ihre Entstehung in diejenigen Jahre versetzen müssen, aus welchen keine Rechnungen vorliegen, und zwar, da erst seit dem Jahre 1548 eine lebhaftere Bauthätigkeit am Schlosse beginnt, folgerichtig in die Jahre 1551—1567[20]). Und aus inneren Gründen, wie Herquet wollte, kann man dem Fräulein Maria einen derartigen künstlerischen Auftrag um so weniger absprechen, als Maria nach der sicheren urkundlichen Ermittelung Sello's um dieselbe Zeit eine ganz ähnliche Decke in dem leider in unserem Jahrhundert abgebrochenen Lustschlösschen Marienhausen anbringen liess.

Das letzte und nicht das kleinste Glied in Sello's Beweiskette bildet aber der Umstand, dass die Jahreszahl 1836, welche so arge Verwirrung angerichtet hat, nach Sello's nochmaliger sorgfältigster Untersuchung nicht blos in ihrer zweiten, sondern auch in ihrer dritten Ziffer gefälscht ist und ganz zweifellos ursprünglich 1566 geheissen hat.

Mit diesen Ergebnissen sind die Behauptungen Herquet's und Lübke's ein für alle Mal über den Haufen geworfen. Die einseitige, rein historische Methode Herquet's hat sich als unzulänglich und irreführend erwiesen, und das Versehen, welches Lübke beging, ist uns ein recht lehrreiches Beispiel, wie sehr man noch vor Kurzem im Unklaren über die Entwickelung der nordischen Zierformen während der zweiten Hälfte des XVI. und der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts war. Es will uns heute unbegreiflich erscheinen, dass Lübke sich bei seiner stilistischen Beweisführung um volle achtzig Jahre in der Datierung der Decke irren konnte, und die erneute Mahnung zur Vorsicht gegenüber mancher anderen Angabe von ihm ist daher, unbeschadet der Anerkennung seiner grossen Verdienste, sehr wohl am Platze.

Dass die Ornamente, welche schon wiederholt charakterisirt sind und in der Publication von Alten und Boschen (die allerdings einige sehr schöne Stücke nicht mittheilt), von Jedermann leicht verglichen werden können, in ihrer Frische und Mannigfaltigkeit auf Cornelis Floris hindeuten, ist zweifellos. Ich darf allerdings nicht verschweigen, dass ich, wenn nicht das Monogramm und die Jahreszahl den einheitlichen Ursprung mit dem Wimken-Denkmal sicherstellten, Floris nicht ohne Weiteres als geistigen Urheber der Decke bezeichnen würde. Denn um 1566 hatte sein Stil sich bereits so sehr verbreitet und die Kunst des Ornamentzeichnens war damals so vielfach in Uebung, dass recht wohl ein anderer Künstler den Entwurf geliefert haben könnte. Nur durch den nachweisbar engen Zusammenhang der Decke mit dem Denkmal, bei welchem ein gewisser Antheil des Floris unleugbar ist, und ferner durch den Umstand, dass bei beiden Schöpfungen die Ausführung nicht voll auf der Höhe der Frische

[20]) Aus dem XVII. Jahrhundert liegen nach einer schriftlichen Mittheilung Sello's so vollständige und so genaue Rechnungsbücher vor, dass sie die Decke nothwendig erwähnen müssten, wenn sie zu jener Zeit entstanden wäre. Sie wird aber nicht mit einer Silbe genannt.

ihrer Erfindung steht, werde ich bewogen, einen geistigen Antheil des Cornelis Floris auch bei der Entstehung der Decke anzunehmen.

Dass Fräulein Maria in so enge Beziehungen zu dem Antwerpener Meister trat, darf uns bei ihrer wiederholten Anwesenheit in Antwerpen und bei dem hohen Ruhm des Floris nicht überraschen. Wir können aber auch noch ein besonderes Bindeglied nachweisen, welches die beiden Persönlichkeiten zusammenführte. In der Nähe von Jever befindet sich ein anderes Renaissance-Denkmal, welches ganz unzweifelhaft dem Cornelis Floris zugeschrieben werden muss,[21]) nämlich das Mausoleum Enno II., Grafen von Ostfriesland, in der Grossen Kirche zu Emden.[22])

Die Entstehung dieses Werkes wird auf das Jahr 1548 angesetzt. Urkundliche Gründe hierfür sind mir nicht bekannt geworden. Da aber der berühmte Humanist Grapheus in einem Lobgedicht auf Emden vom Jahre 1553 bereits das Denkmal besingt,[23]) so wird man nicht daran zweifeln können, dass jene Nachricht im Wesentlichen richtig ist. Eine Bestätigung erhalten wir, wenn wir das Mausoleum mit den Denkmälern in Jever vergleichen. Schon Pauli hat darauf hingewiesen, dass es auf einer höheren Stufe als diese steht. Ich muss ihm darin beipflichten, denn in dem Emdener Werk erkennen wir den echten Floris, seine eigene Hand, nicht die von untergeordneten Schülern. Es athmet eine viel grössere Ursprünglichkeit und ist viel sorgfältiger durchgearbeitet. Ich möchte nur auf die Karyatiden aufmerksam machen, die durchaus dem allgemeinen Floris-Typus entsprechen, sowie auf die kleinen Medusenhäupter, von denen sich eins auf das Genaueste am Königsberger Dorotheen-Epitaph von 1549 wiederfindet. Ganz beiläufig bemerke ich, dass einige Figuren

---

[21]) Insbesondere hat die eigenartige und phantasievolle, leider schlecht erhaltene Eingangshalle Gustav Pauli in seinem trefflichen Buche über die Renaissancebauten Bremen's (Leipzig 1890) veranlasst, hier an unsern Antwerpener Meister zu denken. Die Identität der Gestalten rechts und links vom Eingang mit den phantastischen Figuren auf Blatt 3 der Niewen Inventien ist unanfechtbar.

[22]) Auch gehört das Chorportal der Stadtkirche und namentlich das Renteiportal (Hofapotheke) zu Jever, welche von Jean Baptiste Feilner in Oldenburg, Rosenstrasse 29, photographiert sind, dem Floris-Stil an. Das Epitaph in der Kirche zu Norden dagegen, welches dem Andenken des Manninga (abgeb. Ortwein, Deutsche Renaissance VII.) geweiht und gleichfalls als ein Werk des Cornelis Floris ausgegeben ist, vermag ich nicht als ein solches anzuerkennen. Manninga starb 1588, das Epitaph wird also wahrscheinlich bald nach 1588 angefertigt sein, Floris aber entschlief bereits 1575. Wenn sich nun auch gewisse Anklänge an seinen Stil nicht leugnen lassen, so stehen ihnen doch noch viel mehr Abweichungen gegenüber, welche unbedingt darauf hindeuten, dass das Epitaph erst im letzten oder vorletzten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts entstanden ist.

[23]) Vgl. den Aufsatz von Starke im Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst zu Emden, IV. (1881), S. 97. Ebenda eine gute, leider etwas kleine photographische Abbildung. Mässige Abbildungen in Ortwein, Deutsche Renaissance VII.

an den Säulen-Postamenten stilistisch an gewisse Plaketten von Peter Flötner (vgl. Konrad Lange, Peter Flötner, Berlin 1897) erinnern.

Eine so reiche und prächtige Grabmals-Anlage muss dem unweit von Emden wohnenden Fräulein Maria, sei es durch eigenen Besuch oder durch Hörensagen, bekannt geworden sein und wird die Dame zur Nacheiferung und zur Beauftragung desselben Meisters veranlasst haben. Wie wollte man es auch sonst erklären, dass in Jever sich derselbe reliefartig behandelte Leichenzug wiederfindet, wie in Emden? Jedenfalls besteht ein enger innerer Zusammenhang zwischen den hier behandelten Kunstdenkmälern. Sie bilden eine wichtige, in sich geschlossene Gruppe in der Geschichte und Entwicklung der deutschen Renaissance und gewähren uns vereint ein werthvolles Bild von der reichen und vielseitigen Kunstübung in den nordischen Landen während der Mitte des XVI. Jahrhunderts.

Um so schwerer ist es zu beklagen, dass der augenblickliche Zustand, in welchem sie sich befinden, zum Theil recht schlecht ist und dass die beiden Grabdenkmäler im Laufe dieses Jahrhunderts bis in die allerjüngste Zeit auf das Aergste misshandelt, ja sogar verunstaltet sind. Es ist wahrlich an der Zeit, dass hierin ein Wandel eintritt. Es sollte mich freuen, wenn diese Zeilen dazu beitragen würden, eine Aenderung in günstigem Sinne herbeizuführen. Und auch ein weiterer Wunsch aller Freunde unserer Denkmäler mag an dieser Stelle nicht unausgesprochen bleiben, dass sie nämlich endlich eine ihrer würdige, mit zahlreichen und tadellosen Einzelabbildungen ausgestattete Veröffentlichung erfahren sollten! Möge Herr Archivrath Sello, der sie bereits so gründlich untersucht und erforscht hat, sich hierzu bereit finden lassen! An Dank wird es ihm nicht fehlen.

Nachträge zu Rembrandt's Radirungen.*)

Von **W. v. Seidlitz.**

Das Kupferstichcabinet des Britischen Museums hat am 1. März eine Ausstellung seiner sämmtlichen Zeichnungen und Radirungen Rembrandt's veranstaltet, die voraussichtlich mehrere Jahre dem Publicum zugänglich bleiben und hoffentlich die Fragen nach der Echtheit und Zeitfolge der Radirungen so weit wie möglich einem Abschluss entgegenführen wird. Denn nachdem der Burlington Fine Arts Club im Jahre 1877, also vor 22 Jahren, auf Anregung Seymour Haden's eine Ausstellung der Radirungen Rembrandt's in chronologischer Folge veranstaltet hatte, ist ein solcher Versuch nicht wiederholt worden, bis das Britische Museum, und nun in erschöpfender Vollständigkeit, einen zweiten Vorstoss in dieser Richtung gemacht hat. Der vortrefflich gearbeitete Führer, den der Director Sidney Colvin bei dieser Gelegenheit herausgegeben hat[1]), macht mit Recht darauf aufmerksam, dass die Rembrandt-Sammlung des Britischen Museums, die neben denen von Amsterdam, Paris, Wien und der Privatsammlung des Barons Edmund von Rothschild in Paris zu den reichsten der Welt gehört, doch wohl Alles in Allem genommen wahrscheinlich die erste Stelle beansprucht in Bezug auf die Schönheit und die Erhaltung der ihr gehörenden Exemplare. Die Einverleibung der Malcolm'schen Sammlung im Jahre 1895 hat dazu beigetragen, sie noch weiter zu vervollständigen.

297 Radirungen Rembrandt's, von denen 39 als zweifelhaft bezeichnet werden, sind hier ausgestellt; ferner 84 Zeichnungen des Meisters aus dem Besitz des Britischen Museums (gleichfalls möglichst in chronologischer Anordnung) und sechs von Schülern herrührende; endlich 820 Radirungen seiner Zeitgenossen aus der Zeit zwischen 1625 und 1675, darunter neben den Werken seiner Schulgenossen und Schüler solche von Jan und Esaias van de Velde, Hercules Seghers, Pieter Molyn, R. Roghman, S. de Vlieger, Ruisdael, Cuyp u. s. w., Van Dyck, Teniers, Callot,

---

*) Anm. d. Verlegers. Von diesem Aufsatz sind Sonderabzüge zum Preise von 1 M. von der Verlagshandlung zu beziehen.

[1]) Guide to an Exhibition of Drawings and Etchings by Rembrandt and Etchings by other Masters in the British Museum. By Sidney Colvin. Printed by order of the Trustees. 1899. Price Twopence.

Claude Lorrain, Castiglione u. A. — Damit ist der Ausstellungsraum, welcher bisher die Sammlung ausgewählter Zeichnungen aller Schulen enthielt, vollständig gefüllt.

Dass bei dieser Ausstellung der Radirungen mein Verzeichniss[2]) sowohl für die chronologische Anordnung wie für die Bestimmung der Echtheit der einzelnen Stücke mit ganz geringfügigen Ausnahmen zur Grundlage genommen worden ist, kann mich natürlich nur mit hoher Befriedigung erfüllen. Fortgelassen sind somit alle die zweifelhaften Landschaften, die ich auf S. 224 zusammengestellt hatte. Die Schülerarbeiten aus dem Jahre 1631, die ich auf S. 210 zusammengestellt hatte, sind sämmtlich als fraglich bezeichnet worden, so weit sie im Britischen Museum vorhanden sind (es fehlen dort B. 183, 184, Blanc 150, B. 297, 323, 360).[3]) Ebenso ist verfahren worden mit den von mir verworfenen Blättern: dem Philosophen bei Kerzenlicht B. 148, dem Schlittschuhläufer B. 156, dem kleinen stehenden Bettler B. 169, dem kleinen Kopf in hoher Fellmütze B. 299, dem Mann mit den aufgeworfenen Lippen B. 308 (von Livens) und den Blättern Middl. 18 und 94.

Auch die von mir noch nicht geradezu verworfenen sondern zunächst nur stark angezweifelten kleinen Köpfe: B. 296, 305, 306, das Brustbild des Mannes im breitkrämpigen Hut von 1638 (B. 311) und die Alte mit dem um das Kinn geschlagenen Kopftuch (B. 358), sind hier bereits zu den fraglichen gezählt. Nur bei der lesenden Frau mit der Brille (B. 362) und dem Studienblatt mit dem Rande eines Gehölzes (B. 364) ist die Urheberschaft Rembrandt's aufrecht erhalten worden. Die freien Darstellungen sind von dieser Ausstellung überhaupt ausgeschlossen, daher sich nicht ersehen lässt, welche Ansicht die Direction von dem Mönche im Kornfeld (B. 187) hegt. — In Bezug auf die zeitliche Einordnung der Blätter ist nur die eine Abweichung zu verzeichnen, dass das grosse Ecce homo in die Quere (B. 76) als Gegenstück zu den Drei Königen trotz der auf den späteren Zuständen angebrachten Jahreszahl 1655 in das Jahr 1653 versetzt wird. – Gelegenheit ist nun geboten, abweichende Ansichten, wie de Groot Solches bereits im XIX. Bande dieses Repertoriums gethan, zum Ausdruck zu bringen, damit festgestellt werde, über welche Punkte wenigstens die Gegenwart einig sei. Eine feste chronologische Folge für den Gebrauch der Sammlungen wird sich freilich kaum aufstellen lassen. Da thut man am besten, bei der Reihenfolge von Bartsch stehen zu bleiben, dessen Nummern erfreulicher Weise bei Gelegenheit dieser Ausstellung auch vom Britischen Museum angenommen worden sind.

Das Werk Rembrandt's wird hier nach Sir Francis Seymour Haden

---

[2]) Kritisches Verzeichniss der Radirungen Rembrandt's. Von W. v. Seidlitz. Leipzig, F. A. Seemann, 1895.

[3]) Nur dürfte die Bemerkung auf Seite 17, dass sie erst nach dem Tode des Meisters in betrügerischer Absicht angefertigt worden zu sein scheinen, kaum irgend welchen Anklang finden.

in die drei Perioden 1628—1639, 1640—1649, 1650—1661 eingetheilt. Bei den Arbeiten der letzten Periode wird besonders noch auf die Art hingewiesen, wie die Tönung der Platte zur Erzielung von Nachtwirkungen u. s. w. verwendet worden sei. — Der kurze Lebensabriss, der dem Katalog vorangestellt ist, schliesst mit der Bemerkung, dass Rembrandt weder das Gewöhnliche, noch das Entartete und das Groteske missachtet habe; wohl aber habe er das Leben, wie er es sah, und die Vergangenheit, wie er sie sich vorstellte, mit einer ganz persönlichen poetischen Kraft erfüllt. Und weiterhin heisst es S. 14: Selbst in den anspruchslosesten seiner Radirungen — und viele von ihnen sind sowohl gewöhnlich dem Gegenstande wie sorglos der Ausführung nach — ist ein künstlerischer Bestandtheil vorhanden, der den geborenen Meister verräth. Von den nackten Frauengestalten aber, die er gegen das Ende seiner Laufbahn hin radirte, wird auf S. 48 gesagt, dass er dafür die Modelle nicht nur mit weit grösserem Glück als in seiner Jugend ausgewählt, sondern dass er sie auch in einem unvergleichlich vornehmeren Stil zur Darstellung gebracht habe.

Im Einzelnen ist noch Folgendes zu bemerken: No. 33 der Radirungen ist von 1630 zu datiren, No. 50 ist bezeichnet und von 1631 datirt, die Zeichnung trägt die Altersangabe 24 (nicht 27), No. 73 (Bartsch 317) wird schwerlich als eine Adoptirung des Sokrateskopfes aufzufassen sein, No. 108 ist ausser in Amsterdam auch auf der Wiener Hofbibliothek vorhanden, No. 210 ist nach S. Haden's englischer Schrift S. 40 als View of the Omval zu bezeichnen, No. 224 war im Burlington Club unter dem Jahre 1639 (nicht 1637) eingereiht, No. 236 die Jahrzahl wurde fälschlich 1636 (nicht 1656) gelesen, No. 295f ist wohl der von 1664 datirte Abdruck. — Die zahlreichen werthvollen Nachweise über die Verschiedenheiten der Plattenzustände sind im Nachfolgenden unter B. 7, 18, 26, 43, 65, 100, 124, 148, 164, 172, 217, 231, 236, 266, 269, 272, 311, 349, 365 und 368 berücksichtigt worden.

* * *

Da seit dem Erscheinen meines „Verzeichnisses“ im Jahre 1895 sich zahlreiche Nachträge ergeben haben, eine neue Auflage aber jetzt nicht in Aussicht genommen werden kann, so hoffe ich denen, welche sich mit Rembrandt's Radirungen eingehender beschäftigen, einen Dienst damit zu erweisen, dass ich diese Nachträge hier kurz zusammenstelle.

Die Nummern sind die von Bartsch.

4. Selbstbildniss mit der breiten Nase. — Bode hat in seinem grossen Rembrandtwerk No. 17 mit Recht darauf hingewiesen, dass das Bild beim Grafen Andrassy in Pest, von 1630, dieser Radirung nahestehe.

7. Selbstbildniss im Mantel und breitkrämpigen Hut, Halbfigur. — Colvin No. 50 erwähnt einen Zwischenzustand zwischen 3 und 4. — Nach de Groot (im Repertorium XIX) gegenseitiges Gemälde bei Lord Leconfield in Petworth (Bode No. 61); doch erscheint die Haltung anders, das

Haar anders vertheilt; auch ist das Gemälde von 1632 datirt (die Radirung bereits von 1631). — S. Haden (engl. Ausg. S. 23) nimmt an, dass die Bezeichnung (auf dem 7. Zustand) erst einige Zeit später hinzugefügt worden sei.

11. Titus van Ryn. — De Groot führt noch Bildnisse desselben in Wien und in Copenhagen sowie bei Herrn Rod. Kann in Paris an.

12. Selbstbildniss im Oval. — Im Britischen Museum beide Zustände.

16. Selbstbildniss mit runder Pelzmütze. — Der angebliche 2. Zust. im Britischen Museum ist mit der Feder überzeichnet.

18. Selbstbildniss mit dem Säbel. — Der 1. Zust. nur in Paris und Cambridge. — Nach Colvin No. 120 der 3. Zust. retuschirt, besonders um das rechte Auge.

19. Rembrandt mit Saskia. — De Groot weist auf die Röthelzeichnung zur Saskia im Louvre (Lippm. 161 a) hin, die aber wohl etwas später ist.

20. Selbstbildniss mit dem federgeschmückten Barett. — M. Schmid (Kunstchronik 1897 S. 130) tritt für die Echtheit des angeblichen ersten Zustandes in Berlin ein. — 2. Zust. Der Schlagschatten links reicht nicht über den Mund hinaus.

21. Selbstbildniss mit dem aufgelehnten Arm. — Colvin No. 163 bezweifelt, ob die Ueberzeichnungen auf dem Exemplar des Britischen Museums von Rembrandt herrühren. In ähnlicher Weise überzeichnete Exemplare des 1. und 2. Zustandes, aus dem Besitz S. Haden's, befanden sich auf der Ausstellung des Burlington-Clubs; ein drittes im Besitz des Cpt. Holford.

22. Selbstbildniss, zeichnend. — S. Haden nimmt an, dass es nebst B. 112, 120, 208, 231, 278 und 285, vielleicht auch B. 74, in den Jahren 1645 bis 1648 in Elsbroeck, der Besitzung von Six, entstanden sei.

23. Selbstbildniss mit dem Federbusch. Auch S. Haden scheidet es aus der Zahl der Selbstbildnisse aus.

26. Selbstbildniss mit der flachen Kappe. — Colvin No. 153 möchte es später datiren. — Auf dem 1. Zustande im Britischen Museum die Bezeichnung sehr schwach geätzt. — Der 2. Zustand von anderer Hand überätzt. (Beides nach Colvin.)

28. Adam und Eva. — Nach Colvin N. 156 die Ueberzeichnung des Exemplars im Britischen Museum in Kreide (nicht in Tusche); diese Aenderung im 2. Zustande nicht verwendet. — Eine weitere Zeichnung eines Elephanten im Britischen Museum (Lipp. 118).

29. Abraham, die Engel bewirthend. — Die Zeichnung der Sammlung Malcolm, eine getuschte Federzeichnung, jetzt im Britischen Museum.

30. Hagar's Verstossung. — Singer beschreibt im Kat. Lanna II Nr. 7813 einen 2. Zustand mit Retuschen am Kopfe Ismael's, an der Schattenseite des Kleides der Hagar, am Schlagschatten, der Pelzverbrämung und der rechten Schulter Abraham's.

38. Jacob, den Tod Joseph's beklagend. — Gegendruck im Britischen Museum.

42. Der blinde Tobias. — Nach S. Haden nach M. v. Heemskerck.

43. Der Engel, vor der Familie des Tobias verschwindend. — Nach S. Haden nach M. v. Heemskerck. — Colvin No. 178 führt beim 2. Zustand namentlich neue Strichlagen zwischen der Wolke und dem Esel an .[?].

44. Die Verkündigung an die Hirten. — Auf dem Ex. des 2. Zustandes im Britischen Museum die Flügel und der Körper des Engels in den Schatten mit Tusche verstärkt. — Im 3. Zustande diese Verstärkungen ausgeführt (Colvin No. 108).

48. Die kleine Beschneidung. — Der Priester ähnlich dem Hohenpriester auf dem Bilde bei Alb. Lehmann in Paris (Bode, Rembrandt-Werk No. 42).

52. Die kleine Flucht nach Aegypten. — S. Haden schreibt sie in der engl. Ausgabe S. 25 nur vermuthungsweise Bol zu, der damals 17 (nicht 16) Jahre alt war.

53. Die Flucht nach Aegypten, Nachtstück. — Nach Colvin No. 244 scheint im Britischen Museum kein Gegendruck vorhanden zu sein, wohl aber zwei Exemplare des ersten Zustandes Dieser Zustand auch in Dresden.

54. Die Flucht nach Aegypten, Skizze. — De Groot tritt im Repertorium XIX, 380 für die Echtheit des Bildnisses Rembrandt's ein.

60. Jesus mit seinen Eltern aus dem Tempel heimkehrend. — Nach S. Haden die Landschaft nach Tizian oder Campagnola.

61. Maria mit dem Christkinde in Wolken. — Bei Sträter (Auct. Kat.) der 2. Zustand mit diagonalen Strichen am Himmel. — Colvin No. 179 bemerkt, der Kopf, der nah von Maria's rechtem Knie verkehrt sichtbar ist, zeige, dass früher auf dieser Platte eine andere Zeichnung begonnen worden war.

65. Der stehende Jesusknabe inmitten der Schriftgelehrten. — Die Flecken im 1. Zustande führt Sträter auf Rost, Colvin No. 250 auf eine Beschädigung der Platte zurück.

66. Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten, klein. — Die eine Figur gegenseitig zu dem h. Anastasius von 1631 in Stockholm. (Bode, Rembrandt-Werk No. 40). [?]

68. Der Zinsgroschen. — 2. Zustand. Ein paar senkrechte Striche hinzugefügt auf der Spitze des Turbans des vorn stehenden Pharisäers.

70. Christus und die Samariterin, in Querformat. — Auch de Groot (Repertorium XXI, 380) schreibt die Ueberarbeitung des 3. Zustandes, wegen der eigenhändigen Bezeichnung, Rembrandt selbst zu.

71. Christus und die Samariterin, quadratisch. — Der 1. Zust. mit zwei feinen horizontalen Strichen oben und einem unten; im 2. diese Striche entfernt.

72. Die kleine Auferweckung des Lazarus. — Die Striche auf der

Stirn ursprünglich sehr fein und fast senkrecht; auf der Ueberarbeitung in diagonaler Richtung.

73. Die grosse Auferweckung des Lazarus. — Nach de Groot (Rep. XIX, 380) aus dem Anfang des Jahres 1632. — S. Haden giebt (engl. Ausg. S. 26, Anm.) als möglich zu, dass Vliet an dem Blatt mitgewirkt habe. — De Groot (Rep.) sagt, die Röthelzeichnung im Brit. Mus. sei später zu einer Grablegung umgewandelt worden. — Den Greis im Käppchen erkennt er mit Recht in einem lebensgrossen Greisenkopf in Oldenburg wieder (Bode Rembr.-Werk No. 140). — Der kahlköpfige Greis kehrt ähnlich in einem von 1632 datirten Studienkopf in Cassel wieder (Bode Rembr.-Werk No. 136). — De Groot verweist ferner (Rep. XIX, 380) auf die Beziehung zu der Radirung des gleichen Gegenstandes von Livens, B. 3. — S. Haden meint, de Wet habe dazu manche Motive geliefert und verweist auf dessen (undatirtes) Bild des gleichen Gegenstandes in der Ermitage.

74. Christus, die Kranken heilend (das Hundertguldenblatt). — S. Haden versetzt es frageweise in das Jahr 1650. Den 1. Zust. hält er namentlich im Hinblick auf die linke Hälfte für nicht ganz druckreif. — Beide Abzüge des 1. Zust. im Brit. Mus. auf japan. (nicht chines.) Papier. Der auf dunklerem Papier, von Sloane, nach Colvin No. 233 an einigen Figuren des Vordergrundes mit Tusche übergangen, doch wohl nicht von Rembrandt selbst, wie denn auch diese Aenderungen später nicht verwendet wurden. — Sträter's Ex. des 2. Zust. soll als vorzüglicher denn die von Fisher und Holford anerkannt worden sein; ein besonders schönes besitzt das Brit. Mus. aus der Sammlung Malcolm. — Zu Jordan's Ausführungen über das Blatt sind die von Schmid (auf S. X meines Verz. wiedergegeben) zu vergleichen; de Groot neigt sich (Rep. XIX, 380) mehr Jordan zu und verweist zugleich auf die Aehnlichkeit mit den Köpfen von Sokrates und Erasmus.

76. Christus, dem Volke vorgestellt, in Querformat. — Im 3. Zust. die Platte oben etwas verkürzt. — S. Haden und Colvin sind der Ansicht, das Blatt sei von 1653, als Gegenstück zu den drei Kreuzen dieses Jahres, da die Jahreszahl 1655 erst spät auftritt. — Die von Vosmaer angeführte Grisaille (angeblich von 1653) dürfte nach de Groot auf der Verwechslung Smith's mit der Grisaille der National Gallery zu dem Ecce homo von 1634 beruhen.

81. Die grosse Kreuzabnahme. — Der 1. Zust. der zweiten Platte nur in Amsterdam. — De Groot hält die ganze zweite Platte für eine Arbeit Rembrandt's; S. Haden schränkte seine Ansicht später dahin ein, dass er die Arbeit nur vermuthungsweise Livens zuschrieb; die Ueberarbeitung mit dem Stichel glaubt schon Mariette (Abecedario IV, 352) Rembrandt absprechen zu müssen.

85. Die Schmerzensmutter. — De Groot (Rep. XIX, 381) meint, Rembrandt habe hier wahrscheinlich ein fremdes Vorbild benutzt.

86. Die Grablegung. — Singer sagt vom 2. Zust. (Kat. Lanna II,

242, No. 7870), die Lichter zeigten Arbeiten, die an die sogen. Schabkunst der Everdingen'schen Blätter zu Reineke Vos erinnern.

88. Christus in Emmaus, klein. — Nach S. Haden nach fremder Erfindung.

90. Der barmherzige Samariter. — Der Abdruck des 1. Zust. in Amsterdam nach Vosmaer S. 501 von 1633 datirt; danach wäre das Blatt auch als erst in diesem Jahre (nicht 1632) entstanden zu bezeichnen. — S. Haden nennt neben Bol auch Rottermondt als den vermuthlichen Urheber des Blattes. — Nach de Groot (Rep. XIX. 381) auch die untere rechte Ecke von Rembrandt selbst. — Nach M. Schmid dagegen (Kunstchron. 1897, 132) auch das Erdreich links mit der Treppe, der Fensterlaibung u. s. w. von einem Schüler. — Bode (Rembr.-Werk II, S. 15) weist diese Arbeit nebst einigen anderen, gleichfalls grösseren Radirungen, für die meist Bilder oder Skizzen des Meisters als freie Vorlagen vorhanden sind, und die in der Ausführung hinter diesen sowohl wie hinter den zweifellos eigenhändigen Radirungen Rembrandt's mehr oder weniger zurückstehen, Schülerhänden, unter Rembrandt's Aufsicht und Beihilfe, zu.

91. Der verlorene Sohn. — Der 2. Zust. mit Aetzfleck auf dem Rock des die Treppe hinabschreitenden Mannes. — Die Anlehnung an Heemskerck hatten bereits Vosmaer (S. 164 und 177) und S. Haden angeführt.

99. Der Tod der Maria. — Colvin No. 157 hält auch noch den 2. Zust. für einen Probedruck.

100. Der h. Hieronymus am Fuss eines Baumes lesend. — Colvin No. 109 führt zum 1. Zust. noch eine Fehlstelle im Schatten am Baum hinter dem Heiligen an, die im 2. Zust. verbessert wurde. — S. Haden schrieb später das Blatt dem Bol nur mit Wahrscheinlichkeit zu.

104. Der h. Hieronymus in bergiger Landschaft. — Nach S. Haden vor 1651. — In der Hamburger Kunsthalle eine genau gegenseitige Zeichnung (Lippm. 133).

105. Der h. Hieronymus im Zimmer. — Colvin No. 197 beschreibt den 1. Zust. als mit leicht nach aussen gebauchtem Vorhang, der im 2. Zust. nach innen gebaucht.

107. Der h. Franciscus. — Nach S. Haden die Landschaft offenbar unter dem Einfluss Tizian's oder Campagnola's.

108. Die Todesstunde. — Auf dem Amsterdamer Ex. des 1. Zust. von alter Hand der Name Bol's hinzugeschrieben (de Groot, Rep.).

109. Das Liebespaar und der Tod. — Nach Sträter (Auct. Kat.) später Kaltnadelarbeit und Verse hinzugefügt.

112. Medea. — Der 2. Zust. in Cambridge.

118. Die drei Orientalen. — Nach Hamerton, The etchings of Rembr., S. 35 wurden 1868 neue Abdrücke angefertigt.

119. Die wandernden Musikanten. — Nach de Groot (Rep. XIX, 381) eigenhändig; nach M. Schmid (Kunstchron. 1897, 131) Schülerarbeit; nach S. Haden nach fremder Erfindung. — Im Brit. Mus. ein Gegendruck des 1. Zust.

124. Die Pfannkuchenbäckerin. — Colvin No. 139 führt einen Zwischenzustand zwischen dem 2. und 3. an, mit einigen weiteren Ueberarbeitungen. — Vosmaer fühlte sich stark an eine Radirung J. v. d. Velde's erinnert, was auch S. Haden anführt. — Der Hund auf einer Zeichnung in Pest (de Groot).

128. Der Schulmeister. — Sträter (Auct. Kat.) sagt, im 2. Zust. seien die Arbeiten links bis zum Unterrande fortgesetzt.

129. Der Quacksalber. — S. Haden führt dies Blatt auf eine Erfindung J. v. d. Velde's zurück, doch nur im Missverständniss der Aeusserung Vosmaer's über B. 124 (s. oben).

130. Der Zeichner. — Zwischenzustand zwischen dem 1. und 2., wo besonders die Theile unter dem Kinn und hinter dem Hals der Büste mit der kalten Nadel (so nach Colvin) überarbeitet sind.

134. Das Zwiebelweib. Nach S. Haden nach fremder Erfindung.

136. Der Kartenspieler. — Dasselbe Modell wie auf B. 261.

139. Der Reiter. — Die ersten Abzüge zeigen auch noch eine Unebenheit des unteren Plattenrandes, die später entfernt wurde.

141. Pole mit Stock und Säbel, nach links. — Der 1. Zust. nur in Paris und Amsterdam.

148. Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht. — Nach Colvin No. 200 Nachahmung in der Art einer Radirung wie z. B. B. 105. — Von ihm die Reihenfolge der Zustände umgekehrt. Als Kennzeichen seines zweiten mehr Schatten auf dem Körper angeführt.

149. Alter Gelehrter. — Nach Bode (Rembr.-Werk No. 35) dem Paulus in Wien nahe verwandt; ziemlich gegenseitig.

152. Der Perser. — Im Brit. Mus. ein Abdruck auf japan. Papier.

153. Vom Rücken gesehener Blinder. — Nach de Groot (Rep. XIX, 381) abhängig von B. 42, somit nach 1651!

158. Der schlafende Hund. — 2. Zust. unten und links verkleinert.

164. Bettler und Bettlerin einander gegenüberstehend. — Auf den späteren Abzügen ein Kratzer auf der Spitze der Kappe entfernt (Colvin No. 6).

167. Gehender Bettler. — Nach S. Haden (The etched work of R. 1895, S. 13) nach Livens.

168. Die Alte mit der Kürbisflasche. — Nach de Groot (Rep. XIX, 381) Bruchstück einer links abgeschnittenen Platte.

171. Lazarus Klap. — 2. Zust. Die Fehlstelle am Mantel unter (nicht über) dem rechten Arm.

172. Zerlumpter Kerl mit den Händen auf dem Rücken, von vorn gesehen. — 1. Zust. Der Umriss des rechten Arms unterbrochen; im 2. diese Unterbrechungen ausgefüllt, einige Kratzer im Hintergrunde entfernt (Colvin No. 12).

174. Auf einem Erdhügel sitzender Bettler. — Colvin No. 10 macht auf die Aehnlichkeit mit Rembrandt's Selbstbildniss No. 13 aufmerksam.

188. Eulenspiegel. — Auch der Kat. der Burlington-Ausstellung las die Jahrzahl 1640.

190. Der pissende Mann. — Der 2. Zust. im Gesicht und am Hals überarbeitet.

191. Die pissende Frau. — Nach Singer (Kat. Lanna II, 253, No. 7951) der 2. Zustand mit dem Grabstichel in regelmässigen und parallelen Lagen am Gesicht und Hals, am rechten Bein, am Boden und am Baumstamm überarbeitet.

192. Der Zeichner nach dem Modell. — Ueber eine Bemerkung Rembrandt's auf dem Ex., das früher Holford gehörte und jetzt sich in dem Brit. Mus. befindet, siehe S. Haden engl. Ausg. S. 31.

194. Zwei männliche Acte. — 1. Zust. mit Fehlstellen an der Hüfte des sitzenden Mannes.

201. Diana im Bade. — Die Kreidezeichnung aus dem Besitz Verstolk's jetzt mit der Malcolm'schen Sammlung im Brit. Mus.

202. Die Frau mit dem Pfeil. — Eine etwas abweichende mit Papier und Tusche bearbeitete Federzeichnung dazu im Brit. Mus. (de Groot).

204. Danae und Jupiter. — Nach M. Schmid (Kunstchron. 1897, 133) höchstens Danae von Rembrandt, das Uebrige späterer Zusatz (!).

205. Liegende nackte Frau. — Hat nach M. Schmid (s. vor. No.) nichts mit Rembr. zu thun, höchstens Schülerarbeit nach Vorlage! — Der 1. Zust. nur in Paris.

209. Der Omval. — So zu nennen nach S. Haden (1895) S. 40, der darauf aufmerksam macht, dass dies nicht der Name eines Ortes, sondern der einer Krümmung ist, die die Amstel in der Nähe von Amsterdam macht. — M. Schmid (Kunstchron. 1897, 129 ff.) führt an, dass Rovinski's 1. Zust. (bei Artaria) offenbar auf einer Fälschung beruhe.

217. Die drei Hütten. — 1. Zust. mit weissen Stellen zwischen der vorderen Hütte und dem Baum; im 2. diese Stellen ausgefüllt (Colvin).

231. Der Kahn unter den Bäumen. — Auch S. Haden (1895) S. 33 und 40 erblickt hier ein Boothaus. — Im 2. Zust. die Spiegelung des Bootes im Wasser aufgearbeitet (Colvin).

232. Die Hütte hinter dem Plankenzaun. — Auch der Katalog der Burlington-Ausstellung und S. Haden (engl. Ausg.) S. 40 lesen die angebliche Jahrzahl 1642.

234. Das Landgut des Goldwägers. — Nach S. Haden, S. 34 und 40, eher Six' Schloss.

236. Die Landschaft mit dem Kahn. — Im 2. Zust. die Horizontallinie in der Mitte rechts etwas erhöht (Colvin).

260. Bärtiger Greis, von der Seite gesehen. — Im 2. Zust. die Schattenseite des Kopfes theilweise überarbeitet (Colvin No. 39). — Nach de Groot genau übereinstimmend mit einem, übrigens nicht zweifellosen Bilde Rembrandt's in Schwerin (Rep. XIX). — Nach S. Haden wahrscheinlich von Bol (der 1631 erst 15 Jahre alt war!).

262. Greis in weitem Sammetmantel. — Der 1. Zust. nur in Paris.

263. Mann mit kurzem Bart, in gesticktem Pelzmantel. — Nach Bode (Rembr.-Werk No. 31) das Bildniss in Cassel, das ehemals in Habich's Besitz war, gegenseitig und mit Veränderungen benutzt.

266. Janus Sylvius. — Colvin No. 105 lässt es dahingestellt sein, ob wirklich zwei verschiedene Zustände bestehen. — De Groot (Rep. XIX, 378, Anm. 4) dafür, dass hier thatsächlich Sylvius dargestellt sei. Dagegen stelle das Bild bei Herrn von Carstanjen in Berlin eine andere Persönlichkeit dar.

268. Nachdenkender, junger Mann. — Im Brit. Mus. ein Abdruck auf chines. Papier, sowie ein Gegendruck auf japanischem.

269. Samuel Manasse ben Israel. — Colvin No. 140 giebt als Kennzeichen des 2. Zustandes einige kaum bemerkbare Schattenstriche an, die am Hut hinzugefügt seien. — Einer der Abdrücke im Brit. Mus. auf japan. Papier.

270. Faust. — Nach S. Haden vor 1651.

271. Corn. Claesz. Anslo. — Mennoniten- (nicht Wiedertäufer-) Prediger. — Nach de Groot (Rep. XIX, 381) steht die Zeichnung beim Baron Edm. Rothschild (Lippmann 120) dem Berliner Gemälde näher als der Radirung.

272. Clement de Jonghe. — Colvin No. 247 fügt für den 1. Zust. noch hinzu, dass der Pfosten des Lehnstuhls oben abgerundet sei, ein weisser Streifen sich unter dem Querholz des Stuhlrückens befinde und die äussere Falte des Mantels unter der linken Schulter umschattirt sei; im 2. diese Arbeiten ausgeführt und das Weisse im rechten Auge erweitert; im 3. der Augenstern verkleinert.

277. Jan Asselijn. — Von S. Haden wegen der Bezeichnung auf dem Exemplar des Herrn v. Beckerath in das Jahr 1651 versetzt. — Der 1. Zust. im Brit. Mus. auf japan. Papier.

279. Jan Uytenbogaert. — Der 1. Zust. nur im Brit. Mus., in Amsterdam und beim Baron Rothschild in Paris; der 2. nur im Brit. Mus. und zwar in zwei Exempl., wovon das eine überzeichnet.

280. Jan Corn. Sylvius. — Auch der Kat. der Burlington - Ausst., Middleton und S. Haden lesen die Jahrzahl 1646. — Im Brit. Mus. ein Abdruck auf japan. Papier.

281. Uytenbogaert der Goldwäger. — Der 1. Zust. im Brit. Mus. zeigt die Gesichter leicht überzeichnet, wahrscheinlich von Rembrandt selbst (Colvin No. 162). — S. Haden hat später seine Ansicht über Bol's Betheiligung dahin abgeschwächt, dass er sie nur als Vermuthung aufstellt. — De Groot (Rep. XIX, 381) macht auf Beziehungen zu einer Zeichnung bei Mr. Heseltine in London aufmerksam.

282. Coppenol und sein Enkel. — Siehe de Groot im Rep. XIX, 381. — Im Brit. Mus. auch ein Exempl. des 1. Zust. auf japan. Papier.

286. Erster Orientalenkopf. — Die Bezeichnung ist Rembrandt geretuch. (nicht bloss geretuc.) zu lesen (M. Schmid in der Kunstchron. 1897, 132 [?]). S. Haden schwächte seine Ansicht über Livens' Urheberschaft später dahin ab, dass dieses und die ähnlichen Blätter in der Hauptsache auf L. zurückzuführen seien. — Bode (Rembr.-Werk No. 25) hat nachgewiesen, dass das Bildniss von Rembrandt's Vater bei Dr. Melville Wassermann in Paris die Vorlage für diese Radirung gebildet habe.

289. Mann mit langem Haar. — Es empfiehlt sich, dieses Blatt nach dem Vorgang von Colvin No. 133 als den Vierten Orientalenkopf zu bezeichnen.

304. Männliches Brustbild mit Käppchen. — Gegenseitig nach dem Gemälde im Besitz von Dr. Bredius (Bode, Rembr.-Werk No. 30).

305. Männlicher Kopf mit verzogenem Munde. — Auch de Groot (Rep. XIX, 382) hält an der Echtheit fest. — Von Colvin No. 138 als zweifelhaft bezeichnet.

309. Greis mit langem Bart. — Nach de Groot (Rep.) fast genau übereinstimmend mit der gleichzeitigen, jedoch von anderer Seite beleuchteten Röthelzeichnung im Louvre (Lippmann 162a).

310. Bildniss eines Knaben. — Colvin No. 175 führt Abdrucksverschiedenheiten im Hintergrunde an, doch nicht als Zustände.

311. Mann im breitkrämpigem Hut. — Colvin No. 155 führt den Abdruck ohne die Bezeichnung an zweiter Stelle, den bezeichneten an erster Stelle an. Doch wohl nicht mit Recht.

316. Rembrandt, lachend. — S. Haden's Bemerkung bezieht sich auf den 4. (nicht den 3.) Zustand; die Retusche dieses Zustandes nimmt de Groot (Rep. XIX, 382) für Rembrandt selbst in Anspruch. — Nach de Groot dem Selbstbildniss in Nordkirchen (Bode, Rembr.-Werk No. 15) sehr nahestehend, was zu bejahen ist.

319. Rembrandt mit der überhängenden Kappe. — Nach S. Haden der 3. Zust. von Vliet verschlechtert, was zutrifft.

325. Greis mit langem Bart, stark vorgebeugt. — Im 2. Zust. reicht der Schlagschatten nicht mehr bis zum Scheitel.

338. Rembrandt, grosses Brustbild. — De Groot und Bode nehmen eine Beziehung der Zeichnung im Brit. Mus. zu der Radirung an, letzterer mit der Begründung, dass das Haager Bild (Rembr.-Werk No. 16) die Radirung gegenseitig wiedergebe und die Zeichnung zu beiden die Studie bilde.

340. Die grosse Judenbraut. — Der Kat. der Burlington-Ausstellung nimmt zwischem dem 2. und 3. Zustand einen mittleren an. — S. Haden (engl. Ausg. 24) hält auch den 2. Zust. für eigenhändig; doch meint er, der 1. sei gegenüber einem Fenster von gewöhnlicher Grösse ausgeführt, der 2. dagegen im Atelier vollendet worden, wodurch er viel an Leuchtkraft eingebüsst habe. — Colvin No. 126 erkennt im 2. Zust. die Schülerüberarbeitung an. — Auch S. Haden hält dieses Blatt für ein Bildniss Saskia's.

343. Rembrandt's Mutter, mit schwarzem Schleier. — Der 2. Zust. nur in Paris und Cambridge.

349. Rembrandt's Mutter, mit der Hand auf der Brust. — Colvin No. 45 führt einen 2. Zustand an, mit Ueberarbeitung an den Augen u.s.w.

351. Rembrandt's Mutter, niederblickend. — Im 2. Zust. weitere Arbeiten unter und hinter dem Kopf.

354. Brustbild der Mutter Rembrandt's. — Hamerton (The etchings

of R. S. 15) hält die Dargestellte für mehr als 70 Jahre alt, während Rembrandt's Mutter damals erst etwa 60 Jahre alt sein konnte; doch mag er sich bei seiner Altersbestimmung irren.

356. Junges Mädchen mit Handkorb. — Ein Gegendruck im Brit. Mus.

357. Die sogen. weisse Mohrin. — Auch de Groot (Rep. XIX, 382) tritt für die Echtheit ein.

359. Kranke Frau mit grossem Kopftuch. — Auch S. Haden erblickt darin die sterbende Saskia.

363. Studienblatt mit Rembrandt's Bildniss u. s. w. — Nach de Groot (Rep.) eine gegenseitige Zeichnung des Bildnisses in der Sammlung Bonnat in Paris.

365. Studienblatt mit sechs Frauenköpfen. — Colvin's (No. 145) sogen. 2. Zust., auf dem mehrere Kratzer erscheinen, ist der Neudruck von Basan.

368. Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend. — Colvin No. 148 führt einen 1. Zust. an als Probedruck, mit Fehlstellen, die im 2. überarbeitet wurden; doch ist dieser 2. schon der Neudruck von Basan.

372. Studienblatt mit einem Baum u. s. w. — Colvin No. 151 meint, der Baum könne später (um 1643) hinzuradirt worden sein.

374. Drei Greisenköpfe. — Um 1630. Nach Middleton von 1629 (nicht 1628).

Zum Bau der Florentiner Domkuppel.

(Nachtrag.)

Durch meinen Freund, Dr. A. Warburg, wurde ich darauf aufmerksam gemacht, dass in einer Handschrift der Magliabecchiana-Bibliothek zu Florenz sich eine — bisher nicht gekannte — Copie jener vielbesprochenen Denkschrift Brunellesco's befände, von der ich in dieser Zeitschrift (Jahrgang 1898 Seite 250) gesprochen habe. Es handelt sich um einen jener zahlreichen sogenannten „Portolani", jener „Hafen"bücher, in denen von kundigen Seefahrern Alles, was für eine genaue Kenntniss der Meere und Küsten, der Schifffahrtsbedingungen und der Entfernung von Hafen zu Hafen dienen konnte, zu eigenem Nutzen und zur Belehrung Anderer, niedergelegt wurde. Hie und da wird die Reise dieser fachmännischen Aufzeichnungen durch irgend eine interessante Notiz völlig anderen Inhalts unterbrochen, die die Aufmerksamkeit des Schreibers erregt hatte und die er für die Nachwelt festhalten zu müssen glaubte.

In dem Portolano Magliabecchiano Cl. XXIII No. 72 befindet sich nun auf S. 37 f. eine Niederschrift des Bauprogramms Brunellesco's, die, wie ihre Ueberschrift beweist, eine Copie aus einem Rechnungsbuch der Opera del Duomo ist;[1]) also derselben Quelle entstammt, aus der die dem Manetti zugeschriebene Vita des Brunelesco und nach ihm alle andern Drucke, bis zur Auffindung der Copie in den Büchern der Tuchmacherzunft, geschöpft haben. Indessen sind die Abweichungen unseres Textes im Portolano von demjenigen der beiden Manettihandschriften so bedeutend, dass ein paar Worte darüber wohl am Platze sein dürften. Ohne uns in erörternde Einzelheiten einzulassen — denn nach wie vor bleibt die gleichzeitige Niederschrift in den Wollenzunftbüchern die beste und zuverlässigste Ueberlieferung —, ist vor Allem als wichtigstes Resultat unserer Prüfung zu constatiren, das im Portolano wie in der Handschrift der Arte di Lana die beiden Stellen fehlen, die sich auf die Domlaterne beziehen: es wird dadurch der klare Beweis erbracht, dass in dem ursprünglichen

[1]) Copia del Capitolo tratto d' uno libro dell' opera di Sta. Maria del Fiore scritto nel 1420 e tenuto la per le mani del proveditore che v'era in que' tempi, in sul quale libro sono molte ragioni e conti di legni anni dell' alpe loco, di marmi e d'altre simili cose etc.

Entwurf Brunellesco's von dieser noch nicht die Rede war; dass dann entweder ein späterer Verwalter des Operaarchives oder auch der Biograph Brunellesco's (Pseudo-Manetti), was wahrscheinlicher ist, weil er seinem Helden eine derartige Unterlassungssünde nicht zutraute, die beiden auf die Laterne bezüglichen Stellen interpolirt hat. Ueber dies Verhältniss der verschiedenen Handschriften giebt am besten jene Stelle im Abschnitt 4 der Denkschrift Auskunft, die von den 24 die beiden Kuppeln verbindenden „sproni" handelt. Hier haben an jedem entscheidenden Punkte alle vier Ueberlieferungshandschriften verschiedene Lesarten: Manetti (a): lunghe; Manetti (b): leghi; Arte di Lana: legano; Portolano: lungho. Da nun 1, 2 und 4 auf dieselbe Quelle zurückgehen, so kann die Verschiedenheit ihrer Lesarten nur darauf beruhen, dass die Handschrift in den Büchern der Opera schwer zu entziffern war. Und darauf deutet auch der letzte Abschnitt, wo — wie noch deutlich zu erkennen ist, in dem durch die — im Zusammenhang nicht recht verständlichen — Worte „da indi in su" ausgefüllt sind, während die Lanahandschrift das bessere „con ponti" hat. Im Ganzen aber hat der Verfasser des Portolano sorgfältiger corrigirt, als die Vorlage der Manettihandschriften; denn an verschiedenen Stellen, wo diese von dem Lanacodex abweichen, stimmt er mit diesem überein. *Alfred Doren.*

Zu den Bamberger Domsculpturen.

Adolph Goldschmidt hat in einer sachlichen und klaren Besprechung (Dtsch. Litt. Ztg. 1898, No. 12, p. 481) meiner Studie über die Bamberger Domsculpturen (Strassburg 1897) zur Stilentwicklung und Datirung dieser Prachtwerke deutscher Plastik Bemerkungen gemacht, die ausserordentlich bestechend wirken. Er will den etwas verwickelten Gang der Stilwandlung vereinfachen. Nach ihm hätten wir eine Bamberger Localwerkstatt anzunehmen, die vom Anfange des XIII. Jahrh. ohne Unterbrechung für die Ausschmückung des Domes thätig ist bis etwa in die dreissiger und vierziger Jahre. Der auffallende Umschwung ihrer Formensprache aber hätte sich nicht unter der Leitung neuer Meister, sondern unter dem Einfluss neuer Vorbilder, die aus Reims importirt wurden, vollzogen. Nach Goldschmidt hängen die freieren und strengen Werke als das Erzeugniss ein und derselben Schule innig zusammen, nur dass sich die ältesten und die fortgeschrittensten Arbeiten als Entwicklungspole kaum mehr ähnlich sehen.

Bei der Wichtigkeit der Sache darf ich wohl noch einmal mit ein paar Worten darauf zurückkommen.

Zunächst handelt es sich um die Doppelfiguren in den Gewänden des nördlichen Fürstenportales, in denen Goldschmidt die von mir vermissten Verbindungsglieder zwischen der älteren und jüngeren Gruppe erkennt. Man kann nicht zweifeln, rechts und links sehen wir einen eigenen Stil und wie der ältere links zum Meister des Georgenchores gehört, so stimmt der jüngere rechts zur Art des Meisters der Heimsuchung. In diesem Punkte bin ich mit G. durchaus einer Meinung.

Aber liegt hier ein Uebergang, ein Fortschritt, eine Entwicklung vor? Ich sehe nur einen schroffen Gegensatz. Die Principien der beiden Meister stossen hier hart aufeinander und die Opposition des jüngeren gegenüber dem älteren wird hier um so klarer, weil sich beide an derselben Aufgabe messen. Links ist Alles hart, schroff, kantig, brüchig, rechts dagegen weich stumpf, abgerundet wellig. Dem abstract linearen Stil stellt sich der plastisch massige entgegen. Auf den schematischen Parallelismus der romanisch-archaischen Behandlung folgt die freie Auflösung der frühen Gothik. Man vergleiche nur die Köpfe der Apostel und

Propheten, ihre Bärte und Perücken, und die Faltenzüge der Gewandung. Nirgends eine allmähliche Milderung der ursprünglichen Weise, überall die sichere Betonung einer neuen Methode. Ich halte dafür, dass wir hier den Moment beobachten, wo der jüngere Meister der Heimsuchung mit seiner modernen Formbehandlung einsetzt, um die liegen gebliebene Arbeit seines alterthümlichen Vorgängers fortzusetzen, aber eben in seiner ganz eigenen Weise. Die Kluft ist also nicht überbrückt.

Dagegen hat mich Goldschmidt vollkommen überzeugt, wenn er das Tympanon des nördlichen Ostportales mit der Szene der Adoranten vor der Madonna dem Meister des Georgenchores zuweist. Trotz der Befangenheit der Technik und der kleinlichen Proportionen der Figuren ist das Werk in diesem Zusammenhange ohne Zweifel besser eingeordnet. Es würde dadurch ebenfalls schon unter dem von mir angenommenen burgundischen Einflusse[1]) stehen, wenn auch nur als ein schüchterner Erstlingsversuch des älteren Meisters oder seiner Gehilfen.

Der zweite Punkt der Goldschmidt'schen Vorschläge betrifft die Datirung der jüngeren Gruppe. Er will mit diesen Werken bis in die dreissiger und vierziger Jahre hinaufrücken. Mir scheint indessen diese Annahme, so sehr sie die Verhältnisse vereinfachen würde, doch noch nicht möglich. So lange wenigstens nicht möglich, als die Datirung der französischen Vorbilder derart unsicher bleibt, wie sie jetzt ist. Vor Allem handelt es sich doch nicht nur um die Figuren am Hauptportal der Reimser Kathedrale, sondern auch um die jüngeren Statuen auf den Fialen, deren aufgelockerter Stil bei den Arbeiten der Bamberger Werkstatt einen wesentlichen Einschlag gegeben hat. Die Studien Wilhelm Vöge's müssten bis zu der grossen Blütheperiode der Plastik im XIII. Jahrh. ausgedehnt werden, um auch für die Bestimmung der deutschen Sculpturen festere Grundlagen zu erhalten. Einstweilen bewegen sich alle Datirungs- und zum grössten Theil auch die Ableitungstheorien — das müssen wir uns doch Alle eingestehen — vornehmlich noch auf hypothetischem Boden.

Artur Weese.

[1]) In einem Aufsatz über das Eindringen der französ. Gothik in die deutsche Sculptur (Repert. XXI, Heft 6) wird diese burgundische Ableitung ein und einhalb Jahr nach Erscheinen meiner Studie noch einmal vorgeschlagen. Diese Confessionen können höchstens dazu dienen, mich in meinen Ansichten zu bestärken; aber ich erfahre zu spät von den Theorien des Verfassers, als dass ich sie in meiner Arbeit irgendwie hätte berücksichtigen können.

Zum Dreikönigsaltar im Freiburger Münster.

Die Tafel 306 des klass. Sculpturenschatzes giebt den Schrein des Dreikönigsaltars im Freiburger Münster wieder. Die Thür der Hütte, vor der Maria thront, trägt die Inschrift:

1505.

IOĤ. WYDŶZ

VERG. D. JOS. DOṀ.

GLAENZ · 1823:

Glaenz ist der durch seine Betriebsamkeit bekannte Freiburger Restaurator, dessen Wahlstatt längere Zeit hindurch das Münster bildete. Die collegiale Auffassung des Verhältnisses zwischen Künstler und Restaurator, wie sie sich anspruchslos und unbefangen in der Inschrift ausspricht, findet ihren thatsächlichen Ausdruck in der Selbständigkeit, in der neben anderen Zunftgenossen auch Glaenz sich dem Kunstwerk gegenüber fühlte. Ihm verdanken wir wohl auch (nach v. Térey) die Zerstückelung des in seinem malerischen Theil dem Baldung beigemessenen Schnewlinschen Altarwerks. (Aehnlich trägt der als Baldung geltende Lichtenthaler Altar auf dem Bild der Himmelfahrt der ägyptischen Maria die moderne Bezeichnung links: HB 1°96 und rechts: I V 1830.)

Die Herausgeber des kl. Sculpt.-Sch. sind zweifelhaft, ob sie den Namen Wydyz als Künstler- oder Stifternamen zu deuten haben. Gewiss in dem ersteren Sinne. Die Künstlerfamilie der Widitz wirkte in Strassburg. Ein Bildschnitzer Bartholomäus Widitz von Meissen kommt in Strassburger Urkunden bereits 1467 vor. Als Maler werden Christoph W. 1565 (selig 1583) und Johann W. 1565 erwähnt. (Siehe Ad. Seiboth im Rep. f. Kw. XV, 37 ff.). Endlich hat „der hochberümpte meyster Hans Weyditz von Strassburg“ die Holzschnitte für das Kräuterbuch des Otto Brunfels (zuerst 1530 bei Joh. Schott in Strassburg erschienen) gezeichnet. (Muther, Bücherillustration I, 218/9.) Er ist wohl mit dem 1565 genannten Johann Widitz identisch.

F. R.

Litteraturbericht.

Architektur.

Luca Beltrami. „Soncino e torre Pallavicina“ con 64 tavole in eliotipia e figure nel testo. Milano. H. Hoepli.

Il Beltrami, del quale gli studiosi della Germania conoscono l'attività in pro dell'arte lombarda del Rinascimento ha avuto anche questa volta la mano felice nella scelta dell' argomento, sopra un luogo poco noto richiamando l'attenzione e illustrandone le vicende artistiche.

La rocca di Soncino fu costrutta, durante il dominio di Galeazzo Maria Sforza, nel 1473 e così rapidamente che dopo sei mesi dal principio dei lavori era già in istato di ricevere un presidio per opporsi ai pericoli della preponderanza veneta. Questa rocca, sorta così di getto, rende più facile, colla sua stessa semplicità, l'esame e lo studio dei metodi di difesa prevalenti in quel tempo. Intorno alla storia della fabbrica, a cui furono applicati parrecchi ingegneri, all' esame dello stato originale quale risulta dai rilievi eseguiti e alle opere di restauro importanti l'A. si intrattiene con la solita diligenza. Accenna poi alle memorie di storia e d'arte che si conservano in Soncino e finalmente fa in breve la storia della torre Pallavicina che sorge a nord di Soncino, eretta dal marchese Adalberto Pallavicino, figlio naturale di Galeazzo, consigliere di Gian Galeazzo Sforza, e condotta a termine intorno al 1557.

Le bellissme tavole in eliotipia dello stabilimento Calzolari e Ferrario, che seguono, riproducono vedute, particolari, pitture e decorazioni dei detti edifici.

F. Malaguzzi Valeri.

Die Hirsauer Bauschule, Studien zur Baugeschichte des XI. und XII. Jahrhunderts von **C. H. Baer,** Architekt. Freiburg im Breisgau und Leipzig 1897.

Die sieben Seiten Einleitung und 130 Seiten Text enthaltende Schrift hat mit sichtbarem Fleisse das reichhaltige Material angeführt, welches im Laufe der letzten Jahrzehnte über die Hirsauer Bauschule erschienen ist; der Verfasser geht aber in seinem Eifer zu weit, da er den Einfluss der Hirsauer überschätzt und so ein falsches Bild der Entwickelung des Romanischen Baustiles in Deutschland erhält. Seite 15 glaubt C. H. Baer

sicher annehmen zu können, dass der Benedictiner-Abt Poppo von Stablo (geb. 978, gest. 1048[1]) bei Erbauung des Speyerer Doms von „bedeutendstem Einflusse“ gewesen sei. Der 1030 begonnene Neubau sollte in Verbindung mit einer Episcopalkirche die Grablege Deutscher Kaiser werden, wir können und müssen daher erwarten, dass Kaiser Conrad II. die bis dahin in Deutschland vorhandenen Kathedralen künstlerisch zu überbieten trachtete. Für Planbildung und Aufbau von entscheidender Anregung war die Metropolitankirche Sanct Martinus in Mainz, welche Erzbischof Sanct Willigis von 978—1008 neu aufgeführt und der Bamberger Dom Sanct Maria, Peter und Georg, den Kaiser Heinrich II. errichtet hat. Der Kaiserdom zu Maria-Himmelfahrt in Speyer bildet die reifere Frucht dieser beiden Monumentalbauten, sie ermöglichten das grossartige Resultat, nicht aber die Benedictiner und deren Kloster-Organisator Abt Poppo von Stablo. — Seit 27 erklärt C. H. Baer die ganze Vorgeschichte des Benedictiner-Klosters Hirsau für eine Fabel. Der um die Hirsauer Geschichte verdiente 1897 verstorbene evangelische Pfarrer Klaiber hat im Jahre 1891 durch Nachgrabungen den Steinplattenboden sowie die Umfassungsmauern von Sanct Aurelius der Karolingerzeit aufgefunden und damit bewiesen, dass die Kloster-Tradition Wahrheit berichtet hat[2]). — Auf Seite 36 werden die Kirchen zu Hirsau, Sanct Blasien, Siegburg und Susteren als diejenigen bezeichnet, welche zum ersten Male in Deutschland über das Querschiff hinaus verlängerte Seitenschiffe besessen hätten. Für uns erscheint das 1059 begonnene und 1074 geweihte Sanct Georg in Cöln am Rhein mindestens gleichberechtigt für dieses schon bei der Marienkirche Betlehem's im VI. Jahrhundert vorkommende Baumotiv und da muss zugleich festgestellt werden, dass es sich in Cöln um eine Collegiat-Stiftskirche handelt, gegenüber den vier Klosterkirchen der Benedictiner. — Bei Alpirsbach (Seite 40—44) wird der „Chor ohne Kryptenanlage“ angeführt und doch hat schon Bau-Director Dr. Christian Friedrich von Leins in seinem 1864 zu Stuttgart herausgegebenen „Beitrag zur Kenntniss der vaterländischen Kirchenbauten“ sehr richtig die drei unteren Ostkapellen als Reste der ehemaligen Krypta bezeichnet. Den Patron der Klosterkirche von Alpirsbach lässt C. H. Baer unerwähnt und gerade hier, wo Heiligkreuz neben Maria und Benedictus auftritt, erhält dieses ganz besondere Wichtigkeit für Württemberg. Die Rheinpfälzer Benedictiner-Abteikirche zu Limburg an der Haardt war gleichfalls dem heiligen Kreuze geweiht und sicher auf Anregung von Alpirsbach erhielten denselben Titel die gothische Hallenkirche zu Schwäbisch-Gemünd und Stuttgart's Stiftskirche. Durch die auf den Seiten 44—46 beschriebene Säulenbasilika vom Pfarrdorfe Birndorf

[1]) Poppo von Stablo und die Klosterreformen unter den Saliern von Dr. Paul Ladewig. Berlin 1883.

[2]) Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 10. September 1892: „die Carolingische Basilika in Hirsau und das Grab des Herzogs Berthold I. von Zähringen.“ Von Dr. Georg Hager, Königl. Conservator am National-Museum in München.

im Hotzenwalde des Badischen Oberlandes hat C. H. Baer den Kreis der bekannten Denkmäler romanischen Stiles in der Kunstgeschichte dankenswerth bereichert. Das dreischiffige Langhaus hat acht freistehende Säulen, die Seitenschiffe schliessen mit je einer geosteten Apsidiole in Verbindung mit einem rechteckigen Thurme, davon ist aber nur jener auf der Evangelienseite durch eine gegen die Chorvorlage geöffnete Bogenstellung ausgebaut. — Seite 66 wird der heilige Leodeger als Patron von Abtei Murbach bei Gebweiler im Elsass angegeben, stattdessen muss es aber Leodegar heissen. Denselben Schutzheiligen besitzt auch Luzern in seiner im Jahre 840 von Murbach gegründeten ehemaligen Benedictiner-Propstei, deren Gotteshaus heute „Hofkirche" genannt wird. — Dreimal (Seite 78, 108 und 109) wird von C. H. Baer vom „Altarhaus" gehandelt, wogegen bemerkt werden muss, dass die katholische Kirche das ganze Gotteshaus, aussen wie innen, bei der dem Bischofe allein zustehenden Consecration weihen lässt, hierdurch wird aber auch das gesammte Innere zum Altarhause und rituell die Errichtung eines Altares allüberall zulässig. Wäre dem nicht so, dann würden die Altäre an den in's Kircheninnere gezogenen Strebepfeilern der spätgothischen Gotteshäuser nicht erlaubt worden sein. Speziell die Fünf-Conchenanlage des sogenannten Hirsauer Grundrisses beweist die Haltlosigkeit der Bezeichnung „Altarhaus", denn die Benedictiner rückten bekanntlich den Hochaltar unter die Vierung und in jeder der zwei ausgebauten Conchen des Querschiffes stand doch auch ein Altar; wollte man Baer's Bezeichnung folgen, so wären diese drei Altäre ausserhalb des Altarhauses aufgestellt gewesen. — Seite 89 wird die Kirche Sanct Maria des 1072 gegründeten und von Sanct Blasien besiedelten Benedictiner-Klosters Göttweih im Donauthale den Hirsauern zugeschrieben, doch spricht die heute, wenn auch gothischen Stiles erhaltene Krypta durchaus nicht für das schwäbische Kloster, das in seinen Bauprogrammen Kryptenanlagen vermieden hat. Wohl aber hatte, urkundlich belegt, die Hauptkirche von Sanct Blasien in ihrer Krypta einen 1036 dem Apostelfürsten Petrus geweihten Altar, wodurch sich im Tochterkloster an der Donau die Krypta unterm geosteten Chore unschwer erklärt. — Die Kirche Sanct Michael des 1128 gegründeten Prämonstratenser-Chorherrenstiftes Oberzell im Bisthum Würzburg wird Seite 93 als sicher unter Hirsauer Einfluss entstanden bezeichnet. Die Monolithsäulen dieser dreischiffigen Basilika haben aber eckblattlose Basen und daraus geht hervor, dass Hirsau unbetheiligt gewesen, denn nach 1130, wo das Gotteshaus Oberzell errichtet wurde, hat die Hirsauer Schule bereits überall Eckhülsen verwendet. — Seite 107 werden, im Anschlusse an Pastor Heinrich Otte, Oberzell und Jerichow als die einzigen Säulenbasiliken der Prämonstratenser angegeben. Nun wurde aber doch durch den von 1126—1134 in Magdeburg regierenden Erzbischof Sanct Norbert, den Gründer der Prämonstratenser, die dortige Liebfrauenkirche als Säulenbasilika [3]) neu erbaut;

[3]) Franz Kugler, Geschichte der Baukunst, Stuttgart 1859, giebt im II. Bande Seite 376 eine Abbildung des Kapitäles einer der beiden noch jetzt existirenden ummauerten Säulen.

1128 folgte Oberzell bei Würzburg, dann Merzig an der Saar im Erzbisthum Trier, 1180 Mühlhausen in Böhmen und 1189 Sanct Nicolaus in Hagenau im Bisthum Strassburg, das sind zusammen sechs Säulenbasiliken der Norbertiner. Diese fühlten sich als Chorherren selbständig und haben es durch ihre Bauthätigkeit vollgiltig bewiesen; so erhielt ihre Kirche Sanct Maria und Nicolaus in Jerichow eine Krypta, weil die Magdeburger Mutterkirche eine solche besass. — C. H. Baer hat Seite 102 Thalbürgel, Bürgelin kurzweg „ein Nonnenkloster" genannt, in Wirklichkeit war es aber eine 1136 gegründete, zur Diöcese Naumburg gehörende Benedictiner-Mönchsabtei, deren Kirche Sanct Maria und Georg zu Schutzheiligen hatte. Die beiden Thürme am Ostende der zwei Abseiten des Langhauses dieser Basilika ergaben sich durch das practische Erforderniss, dem im Chore sich versammelnden Convente mit den Glocken der oberen Thurmgeschosse Gebetszeichen zu geben. So erklären sich die Chor-Glockenthürme bei Sanct Peter und Paul in Hirsau, Sanct Burkhard in Würzburg, Sanct Maria in Paulinzelle und Liebfrau in Halberstadt, wie auch die heute noch in der Wiederkehr von Querschiff und Chor vorhandenen quadratischen Ostthürme der ehemaligen Benedictiner-Abteikirche Saint-Germain des Prés in Paris, welche Viollet-le-Duc dem XI. Jahrhundert zugeschrieben hat. — Seite 116 schreibt C. H. Baer: „eine Krypta fehlt bei allen Bauten der Hirsauer Bauschule" und kommt dadurch mit sich selbst in Widerspruch, denn consequenter Weise müsste er alle Kirchen von der Besprechung ausschliessen, welche Krypten besitzen. Nun reclamirt unser Verfasser aber doch Limburg an der Haardt, Alpirsbach, Andlau, Sanct Blasien, Brauweiler, Hersfeld, Göttweih, Sanct Paul in Lavant, Ossiach bei Villach, Sindelfingen, Ellwangen, Jerichow und sogar den Dom Sanct Maria in Constanz für die Hirsauer Baumeister; alle diese Baudenkmäler besassen oder besitzen noch gewölbte Kryptenanlagen. Der Sprengel des Bischofs von Constanz war einer der ausgedehntesten Deutschland's, dieser Oberhirte regierte über den grössten Theil des jetzigen Königreiches Württemberg, das Oberland des Grossherzogthums Baden und die Hälfte der heutigen Schweiz, besass eine der Mutter des Herrn geweihte Kathedrale, deren Baugeschichte sehr weit in die altchristliche Zeit zurück reicht. In des mächtigen Kirchenfürsten Diöcese lag die Abtei Sanct Gallen, lagen die Klöster und Collegiatstifte der Insel Reichenau, deren Blüthe in die Carolingerzeit fällt. So gab es am Bodensee eine befruchtende Wechselbeziehung zwischen dem Hochstifte des Bischofs, den Collegiatstiften und Klöstern, als Mittelpunkt der Kunstentwickelung erscheint aber die Constanzer Domkirche mit Kreuzgang und Kapellen, hiermit gab der Bischof weithin Muster und Vorbild bereits zu einer Zeit, wo in Deutschland noch Niemand an Cluny in Burgund dachte. — Auf Seite 76 spricht C. H. Baer vom „Limburger Dome", meint damit aber die Benedictiner-Abteikirche zum heiligen Kreuz und Johannes dem Evangelisten bei Dürckheim in der Rheinpfalz. Ebenso werden Seite 117 die Klosterkirchen Sanct Peter in Erfurt, Liebfrau in Halberstadt und Sanct Maria in Paulinzelle „Dome"

genannt, worauf selbstverständlich keine derselben einen Anspruch erheben kann, da es eben nur am Sitze des Bischofs einen Dom giebt, Mater eccelsia der Diöcese. — Den Hirsauern wird Seite 120 das Verdienst zugeschrieben, die zweithürmige Westfassade in Deutschland eingeführt zu haben. Nun kann man erst seit der 1083—1091 von Abt Wilhelm erbauten Sanct Peter und Paul's Klosterkirche in Hirsau von einer dortigen Bauschule sprechen, zu dieser Zeit aber gab es schon viele Bauten mit westlichen Doppelthürmen. So gut wie die Benedictiner gingen auch die Hoch- wie Collegiatstifte ihre eigenen Wege, dies ergab Rivalität, welche der Kunst Förderung brachte und für die Ausbildung des romanischen Baustiles vom grössten Werthe wurde. Gleich Constanz hatte auch die nächste rheinische Bischofsstadt Basel ihren bestimmt ausgeprägten Charakter. Der Sanct Maria geweihte Dom besitzt, wie der constanzer, seine zwei Westfassadenthürme und sicher ruhen die heutigen auf den Fundamenten des Primärbaues von 1010—1018. Der romanische Sanct Stephansdom in Metz an der Mosel hat im XI. Jahrhundert als vorderen Abschluss der beiden Abseiten des Langhauses zwei quadratische Glockenthürme erhalten[4]). Zu Münster in Westfalen wurden der 1090 dem Apostelfürsten Sanct Paulus geweihten Episcopalkirche in Verbindung mit einem westlichen Querschiffe zwei vierekige Glockenthürme errichtet, ebenso hat der 1106 Sanct Peter, Crispini und Crispiniani geweihte Dom des Bischofs von Osnabrück seine zwei quadratischen Westthürme. Das Gleiche findet beim Sanct Kiliansdome in Würzburg statt, auch hier sind Doppelthürme durch eine Vorhalle verbunden und gehören in Fundamenten sowie Untergeschossen dem Neubaue von 1042 an, vielleicht gar schon der urkundlich im Jahre 940 geweihten Episcopalkirche. — Wenn C. H. Baer Seite 126 selbst ausspricht: „Die Hirsauer waren keine Constructeure, sie waren, abgesehen von wenigen, allerdings ganz hervorragenden Architekten, welche die Schule auf ihre Höhe hoben, mehr oder weniger Copisten, die nach dem einmal vorhandenen Schema weiter arbeiteten und nur im Detail und weniger bedeutenden Dispositionen der eigenen Erfindung freien Lauf liessen", so kann man sich mit dieser Einschränkung der Bedeutung und des Einflusses ganz einverstanden erklären. Der Verfasser unserer Schrift sagt aber gleich darauf: „Es ist nicht technisches Unvermögen gewesen, welches das Erstehen gewölbter Hirsauischer Kirchen verhinderte, sondern einzig und allein das Gefühl, dass Gewölbe da, wo nicht der Begriff des Tragens mit ihnen verbunden, unnöthig, ja sogar unschön wären," so muss dieser Aufstellung entschieden wiedersprochen werden; denn so haben die Hirsauer des XI. und XII. Jahrhunderts nicht gedacht, wohl aber moderne Baumeister, welche ihr eigenes constructives Unvermögen, Schub äussernde gewölbte Steindecken auszuführen, mit derartigen Phrasen beschönigen. Mit Recht sagte bereits 1859 Franz Kugler

---

[4]) Allgemeine Bauzeitung, Wien 1894, Heft 5 und 6: „Beitrag zur Baugeschichte der Metzer Kathedrale" von Franz Jacob Schmidt, Architekt in München.

auf Seite 19 des II. Bandes seiner Geschichte der Baukunst: „Der Wunsch, die Vortheile der Gewölbe-Constructionen auch für das nach dem Schema der Basilika angelegte Gotteshaus zu gewinnen, war bei der leichteren Zerstörbarkeit der Holzdecke, bei den häufigen Feuerschäden, denen diese und mit ihr die übrige Ausstattung unterlag, sehr natürlich, die feierliche Wirkung der Gewölbeform[5]) musste diesem Wunsche doppelten Ausdruck geben.“ Wie nöthig die Benedictiner feuersichere Steindecken hielten, geht aus der Abteikirche Sanct Maria, Peter und Paul zu Schwarzach am Oberrhein, ehemals in der Diöcese Strassburg, hervor, hier wurde der Hirsauer Fünfconchen-Chor mit Steingewölben versehen, geht ebenso aus der Abteikirche Sanct Salvator, Maria, Vitus, Sulpitius und Servilianus zu Ellwangen, vordem in der Diöcese Augsburg, hervor, welche mit dem Hirsauer Grundrisse eine in allen Theilen gewölbte Anlage verbindet. Schliesslich sei auch noch an die durchaus gewölbten Pfeilerbasiliken der Benedictiner-Abteien Sanct Peter zu Fritzlar in der Erzdiöcese Mainz und Sanct Maria und Nicolaus zu Laach in der Erzdiöcese Trier erinnert. — Das Erscheinen der Schrift über die Hirsauer Bauschule sei zum Schlusse dankbar anerkannt, weil eine Aussprache der Ansichten über Ursprung und Ausbreitung des romanischen Stiles für die junge Wissenschaft unserer Kunstgeschichte nur förderlich ist. Möge man dabei immer vor Augen behalten, dass Deutschland's Kaiser keine Hauptstadt hatten und im steten Umherziehen nicht nur die weltlichen und kirchlichen Würdenträger, sondern auch die Künstler mitnahmen. So entstand in allen Theilen unseres grossen Vaterlandes ein Kunstleben, ein Ringen, Rivalisiren und damit eine Blüthe, um welche uns jede andere Nation beneiden kann.

Franz Jacob Schmitt, Architekt in München.

Malerei.

Der Trojanische Krieg. Französische Handzeichnungen zu Wandteppichen aus dem XV. Jahrhundert. Acht Tafeln mit erläuterndem Text von Dr. **Paul Schumann.** Verlag von Adolf Gutbier, Dresden, 1898. Fol. Text 8⁰. 32 S.

Was uns in dieser Publication bekannt gemacht wird, ist von seltenem Interesse, sowohl der Form als auch dem Inhalte nach. Sieben 57 cm breite und 31 cm hohe lavirte Federzeichnungen und zwei Bruch-

[5]) Es unterliegt doch keinem Zweifel, dass Baudirector Dr. Hübsch mit seinen steingewölbten Basiliken in Bulach bei Karlsruhe, Bietingheim bei Rastatt, Oos bei Baden-Baden, Nieder-Grombach bei Bruchsal und Illkirch-Gravenstaden bei Strassburg im Elsass eine höhere Stufe der Monumentalität erreichte, als durch die nur mit vergänglichen Holzbalkendecken versehenen Basiliken, welche er zu Ludwigshafen in der Rheinpfalz und Sanct Georgen bei Freiburg im Breisgau ausführte.

stücke einer achten, alle im Besitze des Hofkunsthändlers Adolf Gutbier, konnten von dem Verf. als Vorbilder, als „petits patrons“ für französische Bildteppiche, welche den trojanischen Krieg in Anlehnung an den Roman de Troie von Benoît de Sainte-More schildern, nachgewiesen werden. In Achille Jubinal's Anciennes tapisseries historiées (Paris 1838) fand er Abbildungen der Teppiche, welche nach diesen Skizzen ausgeführt worden sind. Einer derselben, in drei Stücken erhalten, befand sich im Schloss Bayard bei Grenoble und wurde von Jubinal erworben (jetziger Aufbewahrungsort unbekannt), sechs andere, aus dem Besitze der Familie Besse in Aulhac stammend, gelangten arg zugerichtet in das Gerichtsgebäude von Issoire. Der Vergleich der von Jubinal publicirten Bruchstücke mit den Zeichnungen — nicht für alle Zeichnungen ist der Vergleich möglich, wie andererseits einige der bei Jubinal gegebenen Scenen sich in den Zeichnungen nicht finden — ergiebt ohne Zweifel eine ganz directe Beziehung der Skizzen zu den Teppichen. Die Verschiedenheiten beruhen im Wesentlichen nur darin, dass in letzteren die Figuren eine reichere Tracht aufweisen, einzelne Umstellungen vorgenommen worden sind und einige Aenderungen (vergl. namentlich den „Tod der Penthesilea“) stattgefunden haben. Der Umstand, dass meist, wo die Teppiche solche Aenderungen zeigen, die Zeichnung den Eindruck einer höheren Einheitlichkeit, sinnvolleren Natürlichkeit und eines festeren Gefüges macht, spricht, ebenso wie die grössere Einfachheit der Costüme auf den Skizzen für die Ansicht, dass diese wirklich die ersten Entwürfe waren und nicht etwa nach den Teppichen gefertigte Zeichnungen. Nur ein aus einer anscheinend unwesentlichen Verschiedenheit entnommenes Argument könnte, wie mich dünkt, in entgegengesetztem Sinne geltend gemacht werden. Auf der Darstellung von Antenor's Sendung nach Griechenland ist von dem Zeichner eine Gruppe von Männern gegeben, welche nach links aus dem Rahmen der doch hier offenbar abgeschlossenen Composition hinausschreiten: hinter diesen Gestalten sieht man eine mit einem Ornament von Zweigen verzierte Wand, welche in einer ganz unverständlichen Weise die Figur eines Mannes durchschneidet. Dies macht den Eindruck, als habe der Zeichner hier eine Vorlage, welche freilich nicht der Aulhac'sche Teppich gewesen sein könnte, missverstanden. Es dürfte freilich erwidert werden, dass vielleicht jene Ecke der Zeichnung angeflickt sei, jedenfalls ist sie aber dann von dem Zeichner selbst angesetzt worden, und der Umstand bleibt auffallend.

Da Schumann's Ansicht von der Priorität der Skizzen gleichwohl kaum anfechtbar erscheint, möchte man die Frage nicht für unberechtigt halten, ob es nicht einen älteren Cyclus von Teppichen mit dem Trojanischen Krieg gegeben habe, welcher direct nach den Zeichnungen gemacht und dann in den Teppichen von Bayard und Aulhac frei copirt worden wäre.

Hierfür würde die zeitliche Bestimmung der Entstehung der Teppiche entscheidend sein. Guiffrey setzt dieselben in den Anfang des XVI.,

Schumann in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts. Ob diese letztere Annahme zutreffend ist, scheint mir zweifelhaft; nach den Jubinal'schen Abbildungen zu urtheilen, würde ich doch eher Guiffrey Recht geben. Unzweifelhaft richtig aber ist Sch.'s Datirung der Zeichnungen auf die Jahre 1460—1480. Weiter aber wäre doch mit viel grösserem Nachdruck, als er es that, die grosse stilistische Verschiedenheit der Zeichnungen und der Teppiche hervorzuheben; selbst wenn man die Unzuverlässigkeit der Jubinal'schen Abbildungen voll berücksichtigt, bleibt ein weiter Abstand zwischen beiden Schöpfungen. Der Zeichner ist, — ich vermag hier Sch.'s von Müntz gebilligte Meinung, die von prosaischer Auffassung und nüchterner Mache ohne Geist spricht, nicht zu theilen —, ein ungemein frischer, ja geistvoller, lebendiger Erzähler und gewandter Anordner, jede einzelne Gestalt in seinen doch so figurenreichen Bildern, welche als Vorläufer von Altdorfer's und Schäuffelein's Schlachtendarstellungen betrachtet werden können, ist bewegt und natürlich ausdrucksvoll, eine unleugbare Derbheit, ja häufig Unschönheit der Typen erhöht, möchte man sagen, die Wirksamkeit seiner Skizzen. Der Verfertiger der Teppiche — und hier handelt es sich sicher nicht allein um die technischen Bedingungen der Wirkerei — trägt eine wohl reifere Kunst der Zeichnung (namentlich in den Pferden) und ein höheres Gefühl für Schönheit und Vornehmheit zur Schau, aber der dramatische Sinn für Bewegung und Ausdruck fehlt ihm. Alle Figuren erscheinen bei ihm in das Steife und Conventionelle umgesetzt, es kommt ihm mehr auf reiche Zierformen und Repräsentation höfischer Sitten als auf unmittelbare drastische Lebenswirkung an.

Der Unterschied ist ein so bedeutender, dass er sich, wie gesagt, aus den technischen Verschiedenheiten nicht erklären lässt, ja auch nicht aus einer zeitlichen Verschiedenheit der Entstehung, wollte man eine solche annehmen. Gehören die beiden Künstler überhaupt derselben Schule an? Diese Frage drängt sich auf. Einen Zweifel daran auszusprechen, dass die Zeichnungen von einem Franzosen gefertigt worden sind, scheint allerdings von vornherein ausgeschlossen. Die Namensbezeichnungen auf den Skizzen sind französisch, und in französischer Sprache sind die, offenbar einem Gelehrten verdankten, für die Umschriften der Teppiche bestimmten Strophen auf der Rückseite der Blätter abgefasst. So wäre es mehr als kühn, die Heimath des Meisters und seiner Kunst ausserhalb Frankreich's suchen zu wollen.

Dass derselbe aber in seiner Eigenart deutschen Zeitgenossen, wie vor Allem dem Meister des Hausbuches, verwandt erscheint, dies hervorzuheben, erscheint mir nicht nur erlaubt, sondern von Wichtigkeit. Schumann, dem Hinweise Eugène Müntz' folgend, hat übrigens selbst darauf aufmerksam gemacht, dass das „Parisurtheil" einer deutschen Plakette (Molinier II, S. 178) nachgebildet ist.

Dass die dem Teppich aus Schloss Bayard entsprechende Zeichnung (Ankunft der Penthesilea, Amazonenschlacht etc.) von einem anderen Künstler gefertigt sei, als die übrigen Skizzen, wie Sch. will, möchte ich

nicht glauben. Es dürfte doch überall, selbst in den rohesten Blättern: Tod des Palamedes und Hektor's Abschied, dieselbe Hand, nur in verschieden sorgfältiger Bethätigung, zu gewahren sein.

Wie es selbst aus so kurzen Betrachtungen hervorgeht, verdanken wir dieser Publication mannigfache und wichtige Anregungen, ja es ist durch sie ein Ausgangspunkt zu neuen und gewiss fruchtbaren Forschungen gegeben, und ein neuer Künstler von Bedeutung der Kunstgeschichte geschenkt worden: „der Meister des Trojanischen Krieges".

Henry Thode.

Kunsthandwerk.

Prof. **Federigo Argnani.** „Il rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza con appendice di documenti inediti forniti dal prof. Carlo Malagola e con XL tavole." Faenza. G. Montanari. 1898. Testo e tavole a colori.

L'Argnani è già noto agli studiosi dell' arte per altre belle pubblicazioni sulle ceramiche e maioliche faentine che si accapparrarono subito tutto il favore degli amatori per l'ampiezza delle ricerche e per le belle illustrazioni a colori. Ma questa nuova pubblicazione che raggiunge il massimo dello splendore tipografico mercè il concorso di un intelligente mecenate, il dott. Carlo Piancastelli di Fusignano, abbraccia tale quantità di studi e di osservazioni sui prodotti delle principali raccolte italiane, che il lettore, tenendo sott' occhio le grandi tavole a colori, disegnate con grande esattezza e splendidamente riprodotte dallo stabilimento Montanari di Faenza, può illudersi di fare una corsa di persona attraverso le collezioni d'Italia. L'autore vi passa infatti in rivista i prodotti ceramici delle fabbriche faentine che rimangono a Bologna (nel Museo Civico, in S. Petronio, nel pavimento della cappella Vasselli: non crede faentino quello della cappella Bentivoglio in S. Giacomo), a Ferrara (collezioni Gardini, Cavalieri e dell' Università), a Padova (museo civico e collezione Berti; il pavimento della cappella del palazzo vescovile sembra di fabbrica d'Urbino), a Venezia (museo Correr, un pavimento in S. Sebastiano, collezione Morosini, collezione Martinengo), a Mantova (Museo patrio dell' Accademia), a Brescia (Museo dell' êra cristiana, museo Pinto), a Milano (museo archeologico di Brera, museo artistico municipale), a Parma (Istituto di Belle Arti), a Modena (Museo Civico) a Firenze (Museo nazionale; un pavimento in una sala del palazzo Pitti sembra all' A. toscano e forse senese), ad Arezzo (Museo della Faternità, collezione Funghini), a Perugia (museo dell' Università, il pavimento delle sagrestia di S. Pietro), a Pesaro (museo dell' Ateneo), a Sassuolo (collezione Rubbiani) a Reggio-Emilia (una Passione di G. C. in casa Catelani), a Ravenna (Museo Nazionale), a Forlì (Museo Civico), a Fano (Collezione Ferri), ad Ancona (Duomo, Museo Civico), a Fabriano (Biblioteca Comunale), ad Arcevia (Collezione Anselmi), a Gubbio

(Pinacoteca), ad Arezzo (Museo della Fraternità, Collezione Funghini), a Viterbo (Museo Falcioni, Chiesa di S. Maria della Verità, nel tempietto di S. Elisabetta). Segue a questa illustrazione dei prodotti faentini sparsi in tutte le dette città il catalogo ragionato degli oggetti esposti nella loro grandezza naturale e coll' imitazione precisa del disegno e del colorito nelle tavole, scorrendo le quali si trovano i migliori esemplari ceramici dall' epoca preistorica fino alla metà del XVI secolo. Il secolo XV e la prima metà del XVI rappresentano naturalmente il massimo dello splendore del colorito, del buon gusto e della vivacità delle vernici stagnifere. Segue una raccolta di marche e sigle di fabbriche di grande utilità per gli studiosi e pei raccoglitori. Specialmente notevole è l'appendice dei documenti che comprende sei serie. La 1ª di documenti e notizie generali sulle maioliche di Faenza, la 2ª di documenti relativi alle fabbriche di mattoni e di tegole e a fornaci, la 3ª di documenti relativi alle fabbriche di ceramiche e di maioliche in Faenza: dei Bettisii, dei Pirotti, dei Manara, dei Fagioli, dei Marchetti, dei Scaldamazza, dei Grossi poi Tonducci; la 4ª serie relativa a fabbriche faentine non prima conosciute cioè degli Orzolari o Orcellari, di Guglielmo di Michele affittata ai Cimballini, di Mediariza e Cavallari, dei Gulmanelli, dei Dalle Palle, dei Viani, dei Dell' Anconata, dei Dal Pane, dei Giardini, dei Corona, dei Cagnolati, dei Mazzanti, dei Raffi, dei Succi, dei Carradori, dei Bravi, dei Giacomo Boschi, degli Isacchi, e degli Accarisi poi Vicchi. La 5ª serie di documenti si riferisce a maestri e lavoranti maiolicari faentini non prima conosciuti, e la 6ª serie tratta di artisti maiolicari faentini che si trasferirono e che lavorarono in altre città. I documenti confermano infatti la conclusione a cui l'Argnani è arrivato co' suoi studi: che le ceramiche italiane si possono dividere in quattro gruppi oltre quello faentino: il primo costituito dal prodotto dell' Emilia, di parte della Lombardia e del Veneto (con centro a Padova), alle quali regioni i faentini avevano trasmesso l'arte e l'industria dello scorcio del secolo XV; il secondo gruppo emana da Urbino e da Pesaro e si diffonde nella Marche; il terzo con centro a Gubbio e che può dirsi ecletico da cui s'erge maestro Giorgio colle sue sorprendenti ceramiche a riflessi metallici; il quarto ha centro a Deruta e si allarga a parte dell' Umbria e del Lazio. Solo più tardi vennero i tipi di Castelli negli Abruzzi e di Savona in Liguria. *F. Malaguzzi Valeri.*

De Mauri. „L'amatore di maioliche e porcellane, illustrato da 12 tavole a colori e da 3000 marche". Milano. H. Hoepli. 1899.

Le pubblicazioni che illustrano l'arte che escono dalla casa Hoepli richiamano sempre l'attenzione degli studiosi pel valore degli autori degli scritti e per la ricchezza tipografica delle edizioni. Questo manuale, che si presenta con la consueta pratica eleganza che si riscontra in tutti i manuali Hoepli tratta diffusamente e con larghezza di vedute della tecnica della fabbricazione delle ceramiche, della storia di questa industria dall' età preistorica fino ai giorni nostri, con notizie delle principali fabbriche di

maioliche e porcellane disposte per ordine alfabetico, così che le ricerche sono molto facilitate, riproduce in facsimili e dà le spiegazioni di 3000 marche di fabbrica con notizie e richiami ai cenni storici, cui segue un dizionario dei termini tecnici che hanno relazione coll' arte ceramica e degli oggetti ceramici speciali coi prezzi correnti e finisce con una serie di indici: uno bibliografico, uno delle marche per ordine dei luoghi, uno dei luoghi delle persone e delle cose ricordate nel manuale e l'indice generale delle parti componenti l'opera. E in una parola, un libro indispensabile per gli amatori del genere e di grande utilità pratica per ogni studioso dell' arte. *F. Malaguzzi Valeri.*

Ausstellungen.

Die Cranach-Ausstellung in Dresden.

Der diesjährigen „Deutschen Kunst-Ausstellung“ in Dresden ist eine Cranach-Ausstellung eingegliedert, die mit fast 170 Gemälden einen kleineren und einen grösseren Raum einnimmt. Der Gedanke, die in Galerien, Kirchen und im Privatbesitze zerstreuten Bilder des Hauptmeisters der älteren sächsischen Malerschule in der Hauptstadt des heutigen Königreiches Sachsen zu vereinigen, war glücklich. Durch eine solche Veranstaltung die schwankende Schätzung des Malers zu grösserer Sicherheit zu bringen, konnte gehofft werden. Gerade das Urtheil über diesen Meister, aus dessen Werkstatt eine unendliche Menge von Arbeiten hervorgegangen ist, mag gefördert und geklärt werden durch ein reiches Beieinander seiner Werke und der Werke seiner Gehilfen.

Die jetzt ermöglichte oder doch erleichterte Vergleichung giebt den rechten Maassstab der Kritik und lehrt, das künstlerisch Geschaffene von dem mechanisch Nachgemachten zu scheiden. An die Stelle eines fast räthselhaften Missverhältnisses zwischen der starken Begabung, die in vielen Holzschnitten Cranach's und in manchem Bilde aufleuchtet, und der süsslichen Typik, die der Cranach'schen Production im Allgemeinen eigen zu sein scheint, tritt auf der Ausstellung das, den Historiker mehr als den Kunstfreund befriedigende, Bild des langsamen Werdens, oder besser, Vergehens. In lehrhafter Absicht arrangirt, bietet die Ausstellung das Material der geschichtlichen Erkenntniss in breiter Masse, beinahe aus jedem Jahre der Cranach'schen Thätigkeit Zeugnisse der jeweiligen Schaffensart.

Der sehr energischen und höchst dankenswerthen Bemühung Karl Woermann's ist es gelungen, nahezu alles Erwünschte nach Dresden zu ziehen. Die öffentlichen Sammlungen zeigten unerwartetes Entgegenkommen. Dass die historisch besonders wichtigen Jugendwerke des Meisters — freilich war Cranach schon 31 Jahre alt, als er das erste Bild, das wir ihm zuschreiben, schuf — bevorzugt wurden, kommt auch dem ästhetischen Effect zu Gute. Als ein Erfolg der Veranstaltung wurde die Lösung der Pseudo-Grünewald-Frage gewünscht, und Alles, was als Gegenstand dieser „Frage“ galt, ward mit besonderem Eifer nach Dresden gebeten.

Die Entstehung der Pseudo-Grünewald-Frage braucht an dieser Stelle

nicht geschildert zu werden. Der von Woermann höchst sorgfältig gearbeitete Katalog der Ausstellung sagt übrigens alles Nöthige. Dass der Pseudo-Grünewald, wie man diese Gestalt von schwankenden Umrissen auch fassen mag, sagen wir fürs Erste, dass der Schöpfer der Flügel des Münchener Grünewald-Bildes, mit dem wirklichen Grünewald, überhaupt mit dem Ober- und Mittelrhein nichts zu thun hat, kann heute wohl als ausgemacht gelten. Aber auf dieser Ausstellung und in der Folge der Ausstellung wird auch jeder Versuch scheitern, den Meister dieser Flügel und der stilistisch verwandten Werke als eine selbstständige sächsische, mit Cranach nicht identische Persönlichkeit hinzustellen. Die einfache, von Ludwig Scheibler vor vielen Jahren ausgesprochene Wahrheit wird zur allgemeinen Anerkennung kommen. Eines lehrt die Ausstellung noch. Nicht nur die Identität zweier Maler war verkannt worden — dieser Irrthum erscheint nicht so arg —, der Pseudo-Grünewald war nicht nur eine unnöthige und an sich falsche Construction, er war auch eine in sich schlechte Construction. Neben einer Reihe guter Cranach-Bilder war dem Phantom eine Anzahl schwacher Werkstattarbeiten aufgebürdet worden.

Von der Cranach-Ausstellung darf als schöner Erfolg erwartet werden, dass der Pseudo-Grünewald aus der Litteratur verschwindet, dass die Schaffensweise Lucas Cranach's in der mittleren Periode, von 1520 bis 1530, deutlich wird, und endlich, dass verschiedene, bisher oft genannte Malereien als unwürdig aus der historischen Darstellung ausgeschieden werden. Zu den werthlosen Bildern, die nur Verwirrung bringen können, rechne ich von den ausgestellten Gemälden z. B. die „Beweinung Christi“ aus Augsburg (No. 143), den „Christus zwischen Maria und Johannes“ aus Mainz (No. 145) und selbst den Halle'schen Altar (No. 102, 103). Was den Halle'schen Altar angeht, so bot er im hellen Lichte der Ausstellung die ärgste Enttäuschung. Der Entwurf mag von Cranach stammen, nichts aber von der rohen und lieblosen Durchführung.

Nur wenige Stücke fehlten, die im Sinne der Veranstaltung erwünscht und wohl zu bekommen gewesen wären. So besitzt die Sammlung Glitza in Hamburg ein gutes Bild Cranach's, das von 1518 datirt ist. Aus der Berliner Galerie hätte ein wenig beachtetes Männerbildniss von 1515 und der recht frühe und kräftige „hl. Hieronymus“ zur rechten Würdigung in Dresden geführt werden können. Zwei weibliche Heiligengestalten aus Cassel, gesunde Arbeiten von 1514 etwa, würden das Material glücklich vergrössert haben.

Die erste Abtheilung des Kataloges umfasst mit 70 Nummern die bezeichneten und datirten Gemälde in der Zeitfolge. In der zweiten Gruppe werden die signirten, aber nicht datirten Bilder in der von Woermann angenommenen historischen Eolge aufgeführt (No. 71—97). Der dritte Theil bringt die durch ältere Schriftquellen beglaubigten Werke Cranach's (No. 98—105), der vierte die nicht bezeichneten und nicht beglaubigten Gemälde, die von dem Meister oder doch aus seiner Werkstatt zu stammen scheinen (No. 106—125). Die fünfte Gruppe machen die dem Pseudo-

Grünewald zugewiesenen Gemälde aus (No. 127—146). Im sechsten Absatz fanden Bilder Platz, die von Einigen dem Lucas Cranach, von Anderen aber anderen Meistern (abgesehen vom Pseudo-Grünewald) zugeschrieben worden sind (No. 147—158). Unter VII ist das echte Werk Grünewald's aus Aschaffenburg, das zur Vergleichung da ist, aufgeführt, unter VIII (No. 160—165) sind einige Arbeiten des jüngeren Lucas Cranach verzeichnet. Holzschnitte und Kupferstiche des älteren Cranach in den Nachbildungen der Reichsdruckerei, sowie eine Anzahl Photogramme nach nicht ausgestellten Schöpfungen des Meisters sind im Anhang katalogisirt.

Die dargelegte Gliederung des Materials hat ihre Nachtheile, indem sie Zusammengehöriges auseinanderreisst, und ist nicht concinn. Das schöne Bamberger Bild z. B. ist freilich als „Cranach“ beglaubigt durch Sandrart's Notiz und steht deshalb in der dritten Abtheilung, aber trotzdem ist es dem Pseudo-Grünewald zugeschrieben worden uud wird also in dem fünften Abschnitt vermisst. Und solcher Schwierigkeiten giebt es viele. Beim Studium der Ausstellung mischt der Beobachter die Kataloggruppen. Die theoretisch erwünschte Gliederung wäre natürlich: 1. Die Bilder Cranach's in historischer Folge (ob signirt oder nicht, ob datirt oder nicht). 2. Die Arbeiten der Werkstatt in historischer Folge. 3. Die Gemälde, die mit Cranach in lockerem Zusammenhang sind, Arbeiten der Nachahmer, Copien etc. Ich will doch der Katalogeinrichtung folgen, indem ich das mir Bemerkenswerthe, hinsichtlich der Autorschaft, der Qualität, der Entstehungszeit und der Erhaltung, den Nummern des Verzeichnisses hinzufüge. So werden die Notizen am bequemsten benutzbar sein.

I.

1. Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (München, Hermann Levi). Das berühmte Bild der Sciarra-Sammlung, das Dr. Fiedler nach München brachte. Datirt 1504 auf einem Blättchen, das auf dem Waldboden liegt und bezeichnet auf einem zweiten Blättchen mit „L“ und „C“ (das „C“ durchschneidet das „L“ mit seinem oberen Bogen). — In neuerer Zeit öfters abgebildet („Pan“, Spemann's „Museum“) und mit Fug als die innigste Schöpfung des Meisters gewürdigt. Erinnert die Tafel in der Auffassung an einige Werke Altdorfer's, so ist sie doch markiger und eindringlicher als irgend etwas dem Regensburger Meister Gelungenes. Die Färbung in der Landschaft und in den Gewändern hat unvergleichliche Leuchtkraft. Die Erhaltung ist bis auf einige verriebene Partien im Fleisch gut.

2. 3. Das Martyrium der hl. Katharina und der eine Flügel dazu mit drei weiblichen Heiligen (Dresden, Kgl. Galerie). Der andere Flügel in Lützschena bei dem Freiherrn von Speck-Sternburg. Das Dresdener Mittelbild ist signirt auf einem am Boden liegenden Blättchen mit „L“ und „C“ nebeneinander und 1506. — Trotz der unzweideutigen Bezeichnung, die vollkommen mit den Signaturen des Meisters in den gleich-

zeitigen Holzschnitten übereinstimmt, wurde das Werk spät gewürdigt und ist noch heute nicht allgemein anerkannt. Von dem Münchener Bilde weicht der Altar freilich schon beträchtlich ab. Zwischen 1504 und 1506 wandelte sich der Stil des Meisters nicht unerheblich. Ein vergleichender Blick auf die Holzschnitte von 1506 hebt jeden Zweifel. Innerhalb der merkwürdig lahmen Composition fesselt eine ganze Galerie charaktervoller portraitartiger Köpfe.

4. Christopf Scheurl (Nürnberg, Freiherr von Scheurl). Das lange vermisste Bildniss ist durch die Signatur „L“ neben „C“ und geflügelte Schlange[1]) beglaubigt, datirt 1509. — Der Kopf ist verputzt und stark übermalt, die Hände und das Gewand sind besser erhalten. In seinem jetzigen Zustand kann dieses frühe Portrait nicht mehr viel aussagen.

5. Venus und Amor (Petersburg, Ermitage). Signirt mit „L“ neben „C“ und der Schlange, datirt 1509. — Statuarisch aufgefasst, düster beseelt, von schwerfälligem, grossem Umriss, kräftiger Plastik und negerartigen Typen. Bei der Uebertragung von Holz auf Leinwand arg beschädigt und in der coloristischen Wirkung durch einen sehr trüben Firniss beeinträchtigt. Unten ist ein beträchtliches Stück angesetzt und modern gemalt. In den wenigen rein erhaltenen Partien ist die Qualität hervorragend.

6. 7. Herzog Heinrich der Fromme und seine Gemahlin Katharina (Dresden, Historisches Museum). Ganze Gestalten in natürlicher Grösse. Das Portrait der Herzogin ist bezeichnet mit „L“ und „C“, dazwischen der geflügelten Schlange und der Jahreszahl 1514. Auf jedem Bilde ein vortrefflich gezeichneter Hund. — Helle, etwas trockene und kahle Repräsentationsbildnisse, doch eigenhändige Arbeiten Cranach's.

8. Christus an der Säule (Dresden, Galerie). Bezeichnet mit der Schlange und der Jahreszahl 1515. Stammt wie mehrere frühe Werke des Meisters aus Torgau. — Eigenhändige, im Ganzen gut erhaltene Arbeit von tiefer Empfindung.

9. Christus am Kreuze zwischen den Schächern (Berlin, Frau Wesendonck). Bezeichnet mit der Schlange und 1515. — Schlecht erhalten, stellenweise übermalt, eigenhändig. Irrthümlich von mir in der Publication der Berliner Renaissance-Ausstellung beanstandet.

10. Die Vermählung der hl. Katharina (Wörlitz, gothisches Haus). Bezeichnet mit der Schlange und 1516. — Sorgsam durchgeführt und eigenhändig. Wohl eines der frühesten Bilder, in denen Cranach zur eigenen Befriedigung und den sächsischen Gönnern zu Dank das neue gefährliche Ziel, anmuthige Weiblichkeit zierlich und sauber darzustellen, erreicht hat. Uebermässig hohe Proportionen.

11. Der Sterbende (Leipzig, Städt. Museum). Datirt von 1518 und bezeichnet mit der Schlange. — Viel genannt und oft überschätzt, auch von Schuchardt. Auffallend niedrige Proportionen.

---

[1]) Hier wie stets, wo nicht das Gegentheil gesagt wird, hat die Schlange stehende Flügel.

12. Maria mit dem Kinde (Glogau, Dom). Bezeichnet mit der Schlange und 1518. — Besonders sauber durchgebildet und vortrefflich erhalten.

13. Ruhende Quellnymphe (München, Dr. Schubart [†]). Bezeichnet mit der Schlange und 1518. — Die Fleischpartien dieses eigenhändig von Cranach ausgeführten Bildes sind ein wenig verrieben und haben an Plastik eingebüsst.

14. Die Kreuztragung Christi (Donaueschingen, fürstl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange, die liegende Flügel zeigt, und der Zahl 1520. — Die Signatur stimmt nicht zur Jahreszahl. Die Jahreszahl passt aber zum Stil des Bildes. Die Schlange mit liegenden Flügeln wird wohl nachträglich aufgemalt worden sein. Die Tafel ist eine ziemlich grobe Arbeit Cranach's, aber kein „Schulbild".

15. Bildniss eines jungen Mannes (Schwerin, grossherzogl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange und 1521. — Fein gezeichnet und gut erhalten.

17. Bildniss eines jungen Mannes (Schleissheim, kgl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange und der Zahl 1524 (?). — Unbedeutend und stark abgerieben, vielleicht nur Werkstattarbeit.

18. Die hl. Helena (Wien, Fürst Liechtenstein). Bezeichnet mit der Schlange und datirt von 1525. — Eigenhändig und sehr gut erhalten, wichtig zur Vergleichung mit einigen Pseudo-Grünewald-Bildern.

19. Lucrezia (Wartburg, Schlosshauptmann v. Cranach). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1525. — Schlecht erhalten und deshalb schwer zu beurtheilen.

20. Friedrich der Weise (Wörlitz, gothisches Haus). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1525. — Wiederholung der Werkstatt.

21. Luther (Wittenberg, Lutherhalle). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1525. — Gute, vielleicht eigenhändige Arbeit.

22. Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus im Gemache (Darmstadt, grossherzogl. Museum). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1525. — Von Schuchardt und Anderen ein wenig überschätzt, an wenigen Stellen restaurirt, wohl eigenhändig.

25. Sibylla von Cleve (Petersburg, Ermitage). Bezeichnet mit der Schlange und 1526. — Unter sehr trübem Firniss, eigenhändig.

27. Albrecht von Brandenburg (Petersburg, Ermitage). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1526. — Dieses kleine Brustbild ist beim Uebertragen von Holz auf Leinwand stark beschädigt worden. Wahrscheinlich eigenhändig, doch jetzt schwer zu beurtheilen.

28. 29. Luther und Katharina Bora (Schwerin, grossherzogl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange und der Zahl 1526. — Beide Bilder, vermuthlich Wiederholungen der Werkstatt, sind restaurirt und wahrscheinlich so gut wie verdorben.

30. 31. Luther und Katharina Bora (Berlin, Geheimrath v. Kaufmann). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1526. — Recht gute, wohl eigenhändige Exemplare.

32. Bildniss eines Mannes (Heidelberg, Städt. Sammlung). Bezeichnet mit der Schlange und 1526. — Fein und eigenhändig, hat jedoch gelitten.

33. 34. Bildnisse zweier Knaben (Darmstadt, Grossherzog von Hessen). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1526. — Nicht zwei Bildnisse eines Knaben, wie der Katalog sagt, sondern Bildnisse zweier Brüder. Ein wenig abgerieben, aber höchst fein empfunden, die besten Schöpfungen in der Gruppe der von 1526 datirten Portraits. (Vergl. No. 23, 24, 25, 26, 32.)

35. 36. Luther's Vater und Luther's Mutter (Wartburg, Grossherzog von Sachsen). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1527. — Eigenhändig und gut erhalten unter stellenweise erstorbenem Firniss.

37. Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus (Berlin. kgl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1527. — Eigenhändig und sehr gut erhalten.

38. Bildniss einer jungen Frau (Tübingen, Universität). Bezeichnet und datirt 1527. — Kleines, sorgsam durchgeführtes, sehr wohl erhaltenes und eigenhändiges Bild.

39. Venus mit Amor (Schwerin, grossherzogl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1527. — Die Jahreszahl ist nicht echt, aber richtig; das echte, gleich lautende Datum ist noch sichtbar. Die Malerei ist stark verrieben, fast verdorben und deshalb etwas schwer zu beurtheilen.

40. Die Wirkung der Eifersucht (Weimar, grossherzogl. Museum). Bezeichnet und datirt 1527. — Scharf geputzt, sodass der dunkle Grund allenthalben im Fleische durchscheint. Eigenhändig, aber im jetzigen Zustand kaum geniessbar.

41. Luther und Katharina Bora, Diptychon (Hamburg, Familie Arnemann). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1528. — Wiederholung der Werkstatt.

42. Das Parisurtheil (Darmstadt, Geh. Hofrath Schaefer). Bezeichnet mit der Schlange und 1528. — Mittelgut und wohl eigenhändig.

43. Luther und Katharina Bora, Diptychon (Berlin, Prof. Müller). Bezeichnet mit der Schlange und 1529. — Schwache Wiederholung der Werkstatt.

44. Sündenfall und Erlösung (Gotha, herzogl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange und 1529. — Wiederholung der Werkstatt. Andere Exemplare dieser Composition erscheinen besser.

45. Samson und Delila (Augsburg, Rathhaus). Bezeichnet mit der Schlange und 1529. — Sorgsam, eigenhändig und wohl erhalten.

46. Jesus, die Kinder segnend (Naumburg a. S., Stadtkirche). Bezeichnet mit der Schlange und datirt 1529 (?). — Wohl das beste Exemplar dieser Composition, stellenweise fein empfunden und wohl eigenhändig.

47. Maria mit dem Kinde (München, Dr. Schubart [†]). Bezeichnet

mit der Schlange und 1529. — Ohne die — von Schuchardt beanstandete — Jahreszahl würde man diese hübsche und eigenhändige Madonna mehrere Jahre vor 1529 ansetzen.

48. Kurfürst Joachim I. von Brandenburg (Bayreuth, kgl. Bibliothek). Bezeichnet mit der Schlange, die liegende Flügel zeigt, und 1529. — Der Widerspruch in der Signatur ist nur mit zwei Erklärungen lösbar. Entweder ist das Portrait nicht 1529 gemalt, etwa die spätere Wiederholung eines 1529 entstandenen Bildnisses, oder aber die Schlangen-Signatur ist falsch, d. h. nach 1537 hinzugefügt. Ich möchte die erste Erklärung vorziehen.

49. Judith (Tornau, Amtsrath Trittel). Bezeichnet mit der Schlange und 1530. — Eigenhändig.

56. Die Ehebrecherin vor Christus (Budapest, Nationalgalerie). Bezeichnet mit der Schlange und 1532. — Sehr sorgsam durchgeführt und zum grössten Theil gut erhalten. Interessantes und lehrreiches Beispiel der Cranach'schen Kunst in dieser Zeit.

58. 59. Luther und Melanchthon (Frankfurt a. M, Staedel'sches Institut). Jedes Bild bezeichnet mit der Schlange und 1532. — Wiederholungen der Werkstatt.

61. Der Altar Georg's des Bärtigen, Triptychon (Meissen, Dom). Bezeichnet mit der Schlange und 1534. — Im Wesentlichen wohl eigenhändige Arbeit Cranach's.

62. Der Mund der Wahrheit (Schleissheim, kgl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange und 1534. — Zum Theil schlecht erhalten, wohl eigenhändig.

64. Georg der Bärtige (Leipzig, Städt. Museum). Bezeichnet mit der Schlange und 1534. — Recht gutes, vielleicht eigenhändiges Exemplar.

65. Christus am Kreuze (Leipzig, Dr. Demiani). Bezeichnet mit der Schlange und 1536. — Wohl eigenhändig. Die Gestaltung des Gekreuzigten vielleicht durch Dürer's Crucifix von 1506 angeregt.

66. Heinrich der Fromme (Dresden, kgl. Galerie [leihweise]). Bezeichnet mit der Schlange und 1537. — Gut und eigenhändig.

67. Bugenhagen (Wittenberg, Lutherhalle). Bezeichnet mit der Schlange und 1537. — Copie aus der Werkstatt.

68. Die Verspottung Christi (Hamburg, Consul Weber). Bezeichnet mit der Schlange, die liegende Flügel zeigt, und 1538. — Unerfreulich wie fast alle dramatischen Scenen im späteren Cranach-Stil, doch eigenhändig.

69. Bildniss eines Mannes (Berlin, Geheimrath v. Kaufmann). Bezeichnet mit der Schlange, die liegende Flügel zeigt, und 1544. — Auffallend gut für die späte Zeit und vortrefflich erhalten.

70. Kaiser Carl V. (Schwerin, grossherzogl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange, die liegende Flügel hat, und 1548. — Ein wenig fremdartig in der Behandlung, vielleicht eine Arbeit des jüngeren Lucas Cranach.

II.

71. Maria mit dem Kinde (Breslau, Dom). Bezeichnet mit den Buchstaben „L“ und „C“ und der Schlange. — Eigenhändiges und sehr bedeutendes Werk, etwas scharf in der Farbe. Zwischen 1509 und 1514 entstanden, wahrscheinlich etwa 1510.

72. Adam und Eva (Braunschweig, herzogl. Museum). Bezeichnet mit der Schlange. — Nicht gut erhalten, etwas leer, doch eigenhändig. Etwa 1516 entstanden. Eine noch ältere Ausführung des Gegenstandes scheint das nicht sehr feine Münchener Bild zu sein, das auf der Ausstellung fehlte.

73. Die Verlobung der hl. Katharina (Budapest, Nationalgalerie). Bezeichnet mit der Schlange. — Vielfach beschädigt und überarbeitet, deshalb von verfälschtem Eindruck. Am nächsten offenbar dem Wörlitzer Gemälde von 1516 (No. 10). Etwa 1517 entstanden und wohl eigenhändig.

74. Friedrich der Weise (Dresden, Prinz Georg). Bezeichnet mit der Schlange. — Unter dickem Firniss. Vielleicht eigenhändig um 1515.

75. Christi Abschied von seiner Mutter (Dresden, kgl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange. — Das nicht signirte, fast genau übereinstimmende Gemälde in Wien erscheint mir doch um einen Grad feiner. Vielleicht nur sehr tüchtige Wiederholung der Werkstatt, um 1518 entstanden.

76. Christus am Oelberg (Dresden, kgl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange. — Ziemlich unbedeutend, aber vielleicht eigenhändig, von 1520 etwa.

77. Die Kreuzigung Christi (Frankfurt a. M., Staedel'sches Institut). Bezeichnet mit der Schlange. — Eigenhändig, vom Beginn der 20er Jahre.

78. Die Anbetung der Könige (Gotha, herzogl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange. — Eigenhändig, um 1514.

79. Maria mit dem Kinde (Karlsruhe, grossherzogl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange. — Sehr fein ausgeführtes, etwas kalt gefärbtes Bildchen, der schönen „Madonna“ von Glogau sehr nahe. Ungefähr 1518 entstanden.

80. Die Unterberger Madonna (Innsbruck, Ferdinandeum). Bezeichnet mit der Schlange. — Schlecht erhalten, deshalb schwer zu beurtheilen, bei zweifelhafter Eigenhändigkeit eine Arbeit der 20er Jahre.

81. Madonna mit Engeln (Kaschau, Bischof von Bubics). Bezeichnet mit der Schlange, die liegende Flügel hat. — Unbedeutendes Werkstattbild.

82. Die Madonna unter dem Apfelbaum (Petersburg, Ermitage). Bezeichnet mit der Schlange. — Gutes, eigenhändiges Bild von 1527 etwa.

83. Maria mit dem Kinde vor grünem Vorhang (Frankfurt a. M., Staedel'sches Institut). Bezeichnet mit der Schlange. — Von zweifelhafter Eigenhändigkeit, aus den 20er Jahren.

84. Maria Magdalena (Freiburg i. B., Vincent Mayer). Bezeichnet mit der Schlange. — Hübsch und eigenhändig, unter trübem Firniss, etwa von 1526.

85. Faunen-Familie (Donaueschingen, fürstl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange. — Gut erhalten und eigenhändig durchgeführt, etwa von 1529.

86. Lucrezia (Coburg, Veste). Bezeichnet mit der Schlange. — Etwas abgerieben, eigenhändig, um 1520.

87. Bildniss eines Ritters des goldenen Vliesses (Wartburg, Schlosshauptmann v. Cranach). Bezeichnet mit der Schlange. — Nicht gut erhalten, aus den 20er Jahren.

88. Brustbild eines Gelehrten (Donaueschingen, fürstl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange. — Aus den 20er Jahren.

89. Albrecht v. Brandenburg (Berlin, kgl. Galerie). Bezeichnet mit der Schlange. — Das schönste Bildniss des Cardinals von Cranach's Hand, etwa 1524 entstanden.

90. Die heilige Nacht (Berlin, Geheimrath v. Kaufmann). Bezeichnet mit der Schlange. — Etwa 1515 entstanden.

91. Der hl. Paulus (Magdeburg, Städt. Museum). Bezeichnet mit der Schlange, die liegende Flügel zeigt. — Die Echtheit der Signatur ist zweifelhaft, die Malerei schwach und kaum eigenhändig.

92. Der hl. Hieronymus (Innsbruck, Ferdinandeum). Bezeichnet mit der Schlange, die liegende Flügel hat. — Stellenweise verrieben, in der Formenbehandlung fremdartig. Vielleicht, wie Woermann annimmt, ein ganz spätes eigenhändiges Werk des Meisters (1550—1552).

94. Caritas (Brüssel, Madame Errera). Bezeichnung: Schlange mit liegenden Flügeln. — Eigenhändige Arbeit der 40er Jahre.

95. Das Parisurtheil (Gotha, herzogl. Museum). Bezeichnung: Schlange mit liegenden Flügeln. — Eigenhändige Arbeit der 40er Jahre.

96. Markgraf Georg v. Brandenburg (?) (Dresden, kgl. Galerie). Bezeichnung: Schlange mit liegenden Flügeln. — Eher vom jüngeren als vom älteren Lucas Cranach.

III.

98. Die 14 Nothhelfer (Torgau, Marienkirche). Nach einer Chronik wurde der Altar, zu dem die Tafel gehört, schon 1505 von den sächsischen Fürsten gestiftet. — Als eigenhändige, wenn auch etwas grobe Arbeit aus dieser frühen Zeit (1507 etwa) stellt sich die Malerei dar, wie namentlich eine Vergleichung mit den Holzschnitten bestätigt.

99. Die Vermählung der hl. Katharina (Erfurt, Dom). — Sicher nicht von 1509, wie nach Ueberlieferung angegeben wird, sondern, wie der Stil zeigt, von 1521 etwa. Eigenhändige und sorgsame Arbeit.

100. Zwei Altarflügel. Christus am Oelberg, tergo: Friedrich der Weise — Christus am Kreuze, tergo: Johann der Beständige (Zwickau, Katharinenkirche). — Verdorben, zum grössten Theil

übermalt, ursprünglich eine etwas grobe Arbeit Cranach's und seiner Schüler von 1518.

101. Der hl. Wilibald, die hl. Walburga mit dem Stifter (Bamberg, Städt. Galerie). Datirt von 1520. — Schönes Hauptwerk von Cranach's Hand.

102. 103. Theile des Halle'schen Altars. Mittelbild: Maria in der Gloria mit Albrecht von Brandenburg als Stifter. — Das äussere Flügelpaar: Maria Magdalena, die hl. Katharina; tergo: die Verkündigung Mariae (Halle, Marktkirche). Datirt 1529. Früher Cranach, später dem Pseudo-Grünewald zugeschrieben. — Im Entwurf vermuthlich von Cranach, in der Ausführung ist nirgends seine Hand zu bemerken, wohl durchweg Gesellenarbeit von auffälliger Lieblosigkeit. Eine Vergleichung des Stifterbildnisses mit dem Berliner Portrait des Cardinals genügt, um den Qualitätsunterschied zu erkennen.

104. 105. Theile des Schneeberger Altares. Altarstaffel, das Abendmahl Christi; einer der acht Flügel, Christus als Besieger der Hölle (Schneeberg im Erzgebirge, Stadtkirche). — 1539 von Cranach entworfen, in der Ausführung Arbeit der Werkstatt, wenigstens ist in den ausgestellten Stücken nirgends die Hand des Meisters zu erkennen.

IV.

106. Der bethlehemitische Kindermord (Dresden, kgl. Galerie). — Frühe und eigenhändige, aber flüchtige Arbeit Cranach's, nicht im besten Zustand. Etwa 1513.

107. Adam und Eva (Coburg, Veste). — Vielleicht nur Wiederholung der Werkstatt, etwa 1512 entstanden, stilistisch verwandt dem gleichzeitigen Gemälde in München, das nicht hergeliehen ist, wesentlich anders als die um einige Jahre jüngeren Composition in Braunschweig (No. 72).

108. Flügelaltar mit der Beweinung Christi (Jüterbock, Nicolaikirche). — Trauriges Machwerk im früheren Cranach-Stile. Man kann kaum annehmen, dass dieser Altar in Cranach's Werkstatt hergestellt worden ist.

109. Bildniss Gerhart Volk's (Leipzig, Städt. Museum). Auf der Rückseite bei dem Namen des Dargestellten das Datum 1518. — Besonders fein empfundenes Bildniss einer jugendlichen, sympathischen Persönlichkeit, leider im Kopf und in den Händen völlig verputzt.

110. Die Kreuzigung Christi (Strassburg i. E., Städt. Museum). — Ganz besonders reiche und sorgsam durchgeführte Composition mit vortrefflichen Einzelheiten, etwa 1515 entstanden. Gut erhalten.

111. Vermählung der hl. Katharina (Karlsruhe, grossherzogl. Kunsthalle). — Um 1512 entstanden. Nicht sehr fein, vielleicht nur Werkstattarbeit.

112. Der segnende Christus (Zeitz, Nicolaikirche). — Eindrucksvoll in statuarischer Auffassung, eigenhändig, entstanden etwa 1513. Der

Holzschnitt mit dem segnenden Christus, der nah verwandt ist, mag noch einige Jahre früher entstanden sein. Durch moderne Zusätze im Hintergrunde wird die Gestalt arg beeinträchtigt. Die „Anna Selbdritt" in der Berliner Galerie, die als Gegenstück zu dem Christus gilt, ist dem Stil nach jedenfalls aus derselben Zeit.

113. Die Anbetung der Könige (Leipzig, Städt. Museum). — Mässig gute Arbeit von 1514 etwa, schwächer als das verwandte Bild in Gotha (No. 78), der Kopf Mariae fremdartig, wohl übermalt.

114. Luther als Junker Jörg (Leipzig, Stadtbibliothek). — Doch wohl nur Wiederholung der Werkstatt.

115. Kleiner Flügelaltar mit der Kreuzigung Christi im Mittelfelde (Berlin, Geheimrath v. Kaufmann). — Hübsch, namentlich die Flügel mit der Auferstehung Christi und Christus am Oelberg, um 1518 entstanden, eigenhändig.

116. Madonna auf der Bank (Darmstadt, Freiherr M. v. Heyl). — Bedeutend und kräftig aufgefasst, tief gefärbt, 1514 etwa entstanden.

117. Der hl. Georg (Wörlitz, gothisches Haus). — Gut und eigenhändig, aus den zwanziger Jahren.

118. Ecce homo (Dresden, kgl. Galerie). — Mittelgute, anscheinend eigenhändige Arbeit der dreissiger Jahre.

119. Friedrich der Weise in höherem Alter (Dresden, Herzog Georg). — Entstanden etwa 1525, ziemlich matte, aber vielleicht doch eigenhändige Arbeit und Gegenstück zu No. 26.

120. Georg der Bärtige (Berlin, Prof. L. Knaus). — Ein wenig schwächer als No. 64, Wiederholung der Werkstatt.

121. Das Parisurtheil (Breslau, Fräulein Hubrich). — Mittelgute, vielleicht eigenhändige Arbeit aus den dreissiger Jahren.

121a. 121b. Luther und Melanchthon (Dresden, kgl. Galerie). Datirt 1532. — Gute Werkstattwiederholungen.

122. Bildniss einer jungen Frau (Berlin, kgl. Schloss). — Fein empfundenes Portrait, von 1514 ungefähr.

123. Bildniss eines jüngeren Mannes in Pilgertracht (München, Dr. Schubart [†]). — Ziemlich schwach, kaum von Cranach selbst.

124. Carl V. (Dijon, A. Joliet). — Gewöhnliche Copie von 1550 etwa, die mit Cranach's Werkstatt nichts zu thun hat.

125. Apollo und Diana (Brüssel, Ed. Fétis). — Besonders reizvoll und sicher eigenhändig, etwa von 1528, dem ähnlichen Berliner Bilde von 1530 in mancher Beziehung überlegen.

126. Herkules unter den lybischen Mädchen (Lübeck, Dr. Th. Gädertz). — Späte Copie, nicht mehr aus Cranach's Werkstatt.

V.

127. Flügelaltar mit der Vermählung der hl. Katharina in der Mitte und den Kurfürsten Friedrich und Johann auf den Flügeln (Wörlitz, gothisches Haus). — Breit und massig in der Formen-

sprache, mit starker Individualisirung der weiblichen Gestalten, von eindruckvoller Grösse der Auffassung, etwas scharf in der Farbe. 1508 etwa anzusetzen. Zweifellos eigenhändiges Hauptwerk Cranach's.

128. Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel mit Friedrich dem Weisen (Darmstadt, Geh. Hofrath Schaefer). — Mittelgute, eigenhändige Arbeit Cranach's, von 1514 etwa.

129. 130. Die hl. Katharina und die hl. Barbara (Dresden, Kgl. Galerie). — Eigenhändige und trotz den übermässig hohen Proportionen feine Schöpfungen Cranach's aus der Zeit um 1516.

131. Ein Papst, die Messe lesend (Aschaffenburg, Kgl. Galerie). — Schwacher Schüler Cranach's von 1525, der wenig Geschmack in der Zeichnung, namentlich in der Faltenbehandlung zeigt und dessen Farbe keine Leuchtkraft hat. Die unerfreuliche Manier, die in dieser Tafel auffällt, wird auch in einigen anderen dem Pseudo-Grünewald zugeschriebenen Bildern bemerkt (vgl. No. 132, 143, 145 und die nicht ausgestellte „Madonna in der Glorie“ zu Aschaffenburg, sowie den Halle'schen Altar).

132. Die heilige Sippe (Aschaffenburg, Kgl. Galerie). — Eins der Bilder, die wohl für Albrecht v. Mainz in Cranach's Werkstatt in den zwanziger Jahren ausgeführt wurden, etwas feiner als No. 131, doch jenem Gemälde in der kalten, bunten und stumpfen Färbung verwandt.

133. 134. 135. 136. Vier Altarflügel (von den sechs vorhandenen), der hl. Erasmus mit den Zügen Albrecht's v. Mainz, die hl. Magdalena, der hl. Martin, die hl. Ursula (Aschaffenburg, Kgl. Galerie). — Sorgsame, in der Hauptsache eigenhändige Schöpfungen Cranach's von 1525 ungefähr. Den Qualitätsunterschied zwischen 133, 134 einerseits und 135, 136 andererseits kann ich nicht wahrnehmen.

137. Zwei Altarflügel mit je drei Heiligen (Darmstadt, grossherzogl. Galerie). — Im Stile Cranach's, den Begriff recht allgemein genommen, etwa 1516, von ziemlich geringer Qualität.

138. Maria, das Kind stillend (Darmstadt, grossherzogl. Galerie). — Schön empfundenes, eigenhändiges Bild, etwa von 1514.

139. Die Flügel des Pflock'schen Altares (Annaberg, Annenkirche). — Arbeit eines unbedeutenden Cranach-Schülers, der, wie Scheibler schon bemerkt hat, auch den sog. „Bergaltar“ derselben Kirche (No. 140) ausgeführt hat. Es gehört zu den Unbegreiflichkeiten, an denen die Cranach-Litteratur freilich reich ist, dass Waagen diese werthlosen Malereien dem Grünewald zuschreiben konnte.

140. Zwei Flügel des Altares der Bergknappschaft, beiderseitig mit Scenen aus der Geschichte Christi, z. Th. nach Dürerschen Holzschnitten copirt (Annaberg, Annenkirche). — Vgl. das zu No. 139 Gesagte.

141. Christus am Kreuz, vom Cardinal Albrecht v. Mainz verehrt (Augsburg, Kgl. Galerie). — In üblem Zustand, da ein grosser Theil der Gewandung, wie auch ein Stück des Bildnisskopfes roh übermalt ist. Mittelgute, wohl eigenhändige Arbeit Cranach's, von 1527 ungefähr.

142. Die hl. Anna selbdritt (Berlin, Kgl. Galerie). — Tüchtige, durchaus eigenhändige Arbeit Cranach's aus der Zeit zwischen 1513 und 1516 (vgl. unter No. 112 den segnenden Christus, der als Gegenstück gilt).

143. Beweinung Christi (Augsburg, Kgl. Galerie). — Recht rohe Arbeit aus der Cranach'schen Werkstatt, etwa von 1528.

144. Die Beweinung Christi (Budapest, Nationalgalerie). — In schlechtem Zustand, an vielen Stellen übermalt und schwer zu beurtheilen, wohl nur Werkstattsarbeit aus ziemlich früher Zeit.

145. Christus als Schmerzensmann, von Maria und Johannes beklagt (Mainz, bischöfl. Haus). — Sehr rohe Arbeit eines Cranach-Nachahmers.

146. Der hl. Valentin (Aschaffenburg, Stiftskirche). — Anscheinend von demselben Altar wie die Münchener Flügel (die mit der echten Grünewald-Tafel verbunden sind), jedenfalls von derselben Hand, nämlich von Cranach und Hauptwerk der Zeit um 1522.

VI.

147. Christus am Kreuze (Schleissheim, Kgl. Galerie). Datirt 1503. — Nachdem über diese Tafel mehrere irrthümliche Ansichten in Geltung waren, wird, wie ich glaube, die Autorschaft Cranach's auf der Ausstellung zur Gewissheit werden, als nicht der schlechteste Erfolg der Veranstaltung. Der Meister hat nichts geschaffen, was an erschütternder dramatischer Wucht dieser Composition nur annähernd gleichkäme. Gleichwerthig unter den Gemälden ist nur das Idyll von 1504 (No. 1), das in der Färbung und Formenbehandlung mit der Schleissheimer Tafel verglichen werden muss. Auch der einzige bekannte Holzschnitt des Meisters aus dem Jahre 1505 bietet lehrreiches Material zur Vergleichung, wie eine Zeichnung im Berliner Kupferstich-Kabinet von 1504. Der äusserliche Umstand, dass die Jahreszahl auf einem Zettel am Boden zu lesen ist, ähnlich wie in dem Münchener Bilde von 1504 — ein anderes Beispiel dieser Art zu datiren, wird innerhalb der deutschen Kunst jener Zeit schwerlich zu finden sein —, soll beachtet werden.

148. Bildniss des Johann Stephan Reuss, Kanzlers von Constanz (Nürnberg, Germanisches Museum). Datirt 1503. — Wie allgemein anerkannt, von derselben Hand wie die Schleissheimer Kreuzigung (No. 147).

149. 150. 151. Drei Theile eines Altares (Chemnitz, Schlosskirche), Martyrium des hl. Jacobus, Heidenpredigt, Martyrium der sieben Söhne der hl. Felicitas. — Gewöhnliche Werkstattarbeit, vor 1520 entstanden.

152. Kleiner Flügelaltar mit der Verlobung der hl. Katharina und Heiligen (Merseburg, Dom). — Recht frisch und gesund, im Cranach-Stil von 1508 etwa, vielleicht eigenhändige Arbeit des Meisters, doch mit einigen fremdartigen Zügen. Recht gut erhalten.

153. Die hl. Dreieinigkeit (Leipzig, Städt. Museum). — Mittelgute Schöpfung Cranach's von 1514 ungefähr.

154. Die Beweinung Christi (Breslau, Schlesisches Museum). Datirt 1516. — Sehr schlechte Arbeit, im entfernten Zusammenhange mit Cranach's Kunst.

155. Christi Höllenfahrt (Aschaffenburg, Stiftskirche). — Mattes, charakterloses Werkstattbild, von 1530 etwa.

156. Zwei Flügel mit Heiligen und Stiftern (Naumburg, Dom). — Wohl nur gute Arbeiten aus Cranach's Werkstatt, kurz vor 1530 entstanden.

157. Altarflügel mit zwei weiblichen Heiligen (Schloss Siebeneichen bei Meissen, v. Miltitz). — Vielleicht eigenhändige Arbeiten Cranach's aus den 20er Jahren. Theilweise übermalt.

158. Johann Friedrich der Grossmüthige (Hamburg, Consul Weber). Datirt 1547 (echt?). — Die Datirung passt nicht zur Malerei, die aus der Zeit um 1600 stammt. Spätling der Cranach-Schule.

Max J. Friedländer.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Eine Florentiner Caricatur aus dem XIV. Jahrhundert. Ich möchte die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker auf eine Federzeichnung hinlenken, die ich in dem Actenheft No. 11 299 der Florentiner Mercanzia, des Handels- und Repressalien-Tribunals der Arnostadt, fand. Das Heft befindet sich im Florentiner Staatsarchiv und gehört dem Jahre 1320 an. Ueber dieses oder etwa das nächste Jahr hinaus (die Acten, Briefe an die Mercanzia sind ausschliesslich von 1320) hat das Fascikel practischem Gebrauch gewiss nicht mehr gedient und bei der Massenhaftigkeit der Scripturen wird es nach seiner „Reposition" schwerlich mehr den Zeitgenossen oder Angehörigen der folgenden Generationen durch die Hände gegangen sein.

Das Papierheft hat gleich allen Heften der Mercanzia einen Pergamentumschlag, den es nicht später, sondern ehe es in Benutzung genommen, erhielt. Die Zeichnung befindet sich auf der Innenseite des rückwärtigen Pergament-Deckblattes. Sie stellt in sehr überzeugend hervortretender carikirender Absicht einen Ritterkampf dar und es ist dem namenlosen Zeichner des Jahres 1320 vortrefflich gelungen, trotz offenbar geringer Kunstfertigkeit einen überaus komischen Eindruck zu erzielen. Ein höchst philiströs aussehender Ritter, dessen Gesicht mit einigen Strichen markirt ist, reitet mit seiner Lanze, die etwa anderthalb Mal so lang ist als sein Ross, gegen einen anderen Gepanzerten, der von zwei Knappen begleitet ist und der gekrümmt in seiner eisernen, für seine hagere Gestalt zu weiten Rüstung steckt. Könnte über die carikirende Absicht etwa noch ein Zweifel bestehen, so würde er dadurch beseitigt, dass des Angreifers Ross in obscöner Art als Hengst charakterisirt ist.

Die Zeichnung dürfte wohl die früheste auf uns gekommene Caricatur ritterlicher Kämpfe sein und da ist es bezeichnend, dass sie aus den Kreisen der Schreiber des Handelstribunals (dieselben waren Notare) hervorging. Das Ritterthum, sowohl das städtische, als das feudale, hatte damals seine Kraft und Bedeutung bereits im Wesentlichen eingebüsst; es begann zu einem leeren Formen- und Titelwesen auszuarten, während die Kämpfe der italienischen Städte bereits der Hauptsache nach von

französischen, deutschen und vereinzelten englischen, um Sold geworbenen ritterlichen Abenteurern geführt wurden. Die hier erwähnte Caricatur richtet sich offenbar gegen das verfallende städtische Ritterthum; sie giebt einen weiteren Fingerzeig dafür, wie früh in Florenz die herrschenden Gedanken des Mittelalters geistig überwunden wurden, denn es spricht aus ihr bereits eine Auffassung, der in späteren Jahrhunderten Bojardo, Ariost und der grosse Spanier litterarischen Ausdruck liehen.

Florenz. *Robert Davidsohn.*

Die Himmelfahrt Mariae im Dom zu Treviso (über dem Eingang zur Sacristei), die seither auf die Autorität Ridolfi's hin (I, 305) dem Pier Maria Pennacchi zugetheilt wurde, hat sich durch einen urkundlichen Fund, den Dr. Girol. Biscaro jüngst im Notariatsarchiv zu Treviso machte, als eine Arbeit Domenico Capriolo's, des Schülers und Schwiegersohnes Pennacchi's herausgestellt (s. Arte e Storia XVI, 147). Laut einem am genannten Orte vorhandenen Vertrag verpflichtete sich Capriolo am 20. Juli 1520, die Assunta um den Preis von 40 Ducaten im Auftrage des Dompraebendaten Francesco fu Salvatore für die Cappella de' Baldacchinis auszuführen. Nachforschungen im Capitulararchiv ergaben in der That, dass das Bild bis 1584 am Altar der genannten Kapelle seine Stelle hatte, dann in die Capp. Onigo übertragen wurde, wo es bis zur Reconstruction des Domes in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts blieb, um sodann seinen gegenwärtigen Platz an der Wand gegenüber der Porta delle Canoniche zu erhalten. Dass sogar jede Mitwirkung Pennacchi's an der Ausführung des Gemäldes ausgeschlossen ist, folgt daraus, weil die letzte urkundliche Nachricht, die wir über ihn besitzen, vom Juli 1514 datirt, und er laut Eintrag eines Notariatsactes vom 15. März 1515 dazumal nicht mehr am Leben war. Das von Ridolfi angegebene Todesjahr 1528 ist also um 13 oder 14 Jahre vorzurücken. Die Thatsache, dass das Bild in der Tradition auf Pennacchi's Namen getauft ward, erklärt Biscara ganz plausibel damit, dass der aus Venedig nach Treviso übergesiedelte, dort unbekannte Maler Capriolo, nachdem er die Tochter einer angesehenen einheimischen Familie geehelicht hatte, im Volksmunde wohl die Benennung des „Schwiegersohnes Pennacchi's" erhielt, in Folge deren dann im Laufe der Zeit leicht der obige Irrthum in der Zutheilung des Bildes sich eingeschlichen haben mochte. *C. v. F.*

Ein Gemälde Bramantino's, das bisher der Beachtung der Kunstfreunde entgangen zu sein scheint, macht D. Santambrogio in einer kurzen Notiz der Perseveranza vom 8. December 1898 bekannt. Es handelt sich um eine Tafel von 1,10 auf 0,30 m, die sich in S. Maria della Passione zu Mailand, in der ersten Kapelle links befindet, und in vortrefflicher Er-

haltung eine Darstellung des Opfers Abraham's in Chiaroscuro und Tempera gemalt, enthält. Auf dem Hintergrunde eines düstern Himmels dehnt sich eine ruhige Hügellandschaft mit einem bethürmten Hause links und einigen ländlichen Behausungen auf einem Abhang rechts. Ein kegelförmiger Berg mit den für die mailänder Schule des beginnenden Cinquecento charakteristischen muschelförmigen Gestaltungen der Oberfläche und einem Pinienwalde an seiner Vorderseite theilt die Scene in zwei Hälften. Auf der linken Seite sehen wir, wie Abraham mit Isaak und mehreren berittenen Begleitern auf dem Wege zu dem ihm durch göttliche Botschaft kundgegebenen Opferplatz begriffen ist, wobei Isaak, mit kurzer Tunica angethan und das Holzbündel auf der Schulter, den Zug eröffnet. Auf der rechten Hälfte unseres Bildes dagegen ist die Opferscene selbst dargestellt, Isaak nackt auf dem Altar mit gefalteten Händen knieend, während ein Engel dem die Todeswaffe schwingenden Vater in den Arm fällt. Sorgfältige Zeichnung, sichere Composition, treffender physiognomischer Ausdruck sind ebensoviele hervorragende Eigenschaften des Werkes, das sich durch einige bei Bramantino stets wiederkehrende charakteristische Merkzeichen, wie die Behandlung der landschaftlichen Details, die sorgfältige Motivirung des Faltenwurfes, die zierliche Ausführung des Einzelnen, z. B. des Schuhwerks, als ein Werk des Meisters verräth. Auch die von ihm oft bevorzugte Behandlung in Chiaroscuro bestärkt die durch die eben angegebenen Charakteristica begründete Zuschreibung des in Rede stehenden Gemäldes. *C. v. F.*

Das Grabmal Berardo Maggi's († 1308), des in den politischen Kämpfen seiner Vaterstadt hervorragend betheiligten Bischofs von Brescia, ist jüngst bei den seit fünf Jahren im Gange befindlichen Restaurirungsarbeiten am alten Dome dieser Stadt wieder an seine ursprüngliche Stelle im Umgang des letzteren zurückversetzt und damit eines der frühesten Zeugnisse der Kunst der Campionesen der Besichtigung und dem Studium besser als bisher zugänglich gemacht werden (im J. 1571 hatte man das Denkmal in die benachbarte Capp. delle Sante Croci übertragen und dort in bedeutender Höhe über der Thüre, die in die Kirche S. Pietro führt, aufgestellt; s. Luca Beltrami's Bericht in der Perseveranza vom 14. Nov. 1898). Das Monument zeigt die schon in der romanischen Kunst Italien's gebräuchliche Form des antikrömischen parallelepipedischen Sarkophags mit giebeldachförmigem Deckel und akroterienartigen Aufsätzen an dessen Ecken. Was aber unsern Sarkophag von seinesgleichen unterscheidet, ist, dass die Vorderfläche seines Deckels die hintere an Ausdehnung übertrifft, ein Auskunftsmittel, das der Künstler anwandte, um für die auf jener angebrachte Statue des Todten mehr Raum zu gewinnen. Diese ist in Lebensgrösse, auf einer Bahre liegend, in Hochrelief dargestellt, das Haupt auf ein Kissen gebettet, in der Linken den Bischofsstab. An den beiden

Enden der Bahre stehen die Figuren der vier Evangelisten, während in den nischenförmig vertieften Eckaufsätzen rechts die h. Bischöfe Apollonius und Filastrius, links die Märtyrer Faustinus und Giovitus angebracht sind. Den Raum der Deckelvorderfläche, den die Statue des Verstorbenen noch frei liess, benutzte der Bildhauer zur Anbringung eines Reliefs mit der Darstellung der Exequien desselben in einer Menge Figuren von miniaturhaftem Massstab. Auch die Rückfläche des Sarkophagdeckels nimmt eine Reliefcomposition ein, worin das bedeutendste Moment aus der politischen Thätigkeit des Bischofs Maggi, nämlich die auf sein Betreiben 1298 erfolgte Friedenseidesleistung der guelfischen und ghibellinischen Parteigänger der Stadt, verewigt erscheint. In den rückwärtigen Eckakroterien stehen die Büsten der h. Petrus und Paulus; der eine Stirngiebel des Deckels zeigt blos ein Kreuz, der zweite dagegen den h. Georg im Kampfe mit dem Drachen, bis in die Details richtig und fein ausgemeisselt. Die Flächen des aus veronesischem rothen Broccatello hergestellten Sarkophagkörpers sind mit Ausnahme der die Inschrift tragenden Vorderseite glatt gelassen. Der künstlerische Werth unsres Denkmals, wahrscheinlich des frühesten Werkes Ugo's da Campione ist kein geringer: die Statue des Todten zeigt eine realistische Wahrheit der Modellirung und des Ausdrucks, die Nebenfiguren verrathen ein so genaues Studium der Natur, wie sie zu jener Zeit sonst kaum vorkommen. Gewisse Mängel in den Verhältnissen der Einzelfiguren sowie im Massstab der Gestalten der beiden Reliefdarstellungen möchten ihre Erklärung theils in den materiellen Schwierigkeiten der Ausführung, theils in dem naiven Bestreben des Bildhauers finden, auf solche Weise die Hauptfiguren und -Momente der Composition am wirksamsten hervorzuheben. *C. v. F.*

Das Altarbild der Capella del Rosario in S. Maria delle grazie zu Mailand machte D. Santambrogio jüngst zum Gegenstande einer eingehenden Studie (Lega Lombarda vom 16. und 17. October 1898). Dasselbe sollte der Tradition nach ein Votivbild des Grafen Gaspare Vimercati, Generals des Herzogs Fr. Sforza sein, von ihm gestiftet, als er die Gründung der Kirche patronisirte, und später bei ihrem Neubau an seiner ursprünglichen Stelle in der Grabkapelle der Familie belassen, auch nachdem dieselbe zum Sitze der Congregazione del Rosario geworden war. Ihr Gegenstand sollte, immer nach traditionellen Nachrichten der Mailänder Localgeschichtsschreiber, eine sog. Madonna della misericordia sein, die die zu ihren Füssen knieenden Glieder der Familie Vimercati schützend mit ihrem ausgebreiteten Mantel deckt. Die genaue Untersuchung des gegenwärtig auf dem Altar der Rosenkranzkapelle befindlichen Bildes (das sich für gewöhnlich einer solchen in Folge der Dunkelheit des Locales, des davor gesetzten Glasverschlusses und zumeist einer Vorhangverhüllung entzog) wurde nun dem Verf. dadurch ermöglicht, dass wegen Anfertigung

einer Copie desselben das schützende Glas davor entfernt und für den Copisten sogar ein Gerüste über dem Altartisch errichtet worden war. Dabei ergab sich nun, dass das fragliche Werk auf keinen Fall dem XV. Jahrhundert angehören kann, sondern die unbedeutende Arbeit eines ganz mittelmässigen Malers vom Ende des XVI. darstellt. Im Gegenstande stimmt es zwar mit dem Votivbild Vimercati's, mit dem Unterschiede jedoch, dass die Schutzbefohlenen der h. Jungfrau nicht die Mitglieder der Familie des genannten, sondern die Genossen der Confraternität vom Rosenkranze sind, welche letztere gerade zu Ende der XVI. Jahrhunderts besonders in Schwang gekommen war. Der Verfasser vermuthet als Schöpfer des Bildes einen Maler Graziano Cossale von Orzinovi, von dem urkundlich bezeugt ist, dass er für die Genossenschaft des Rosenkranzes 1594 mehrere Arbeiten ausführte. Jenes von der Tradition erwähnte Votivbild Vimercati's aber meint der Verf. in der Freske erkennen zu können, die 1862 an der rechten Kapellenwand aufgedeckt wurde. Ihr Stil weist unzweifelhaft auf die zweite Hälfte des Quattrocento und hat nach Ansicht Santambrogio's manche Aehnlichkeit mit dem der Wandbilder der Capp. Portinari in S. Eustorgio, für die Foppa oder Civerchio als Schöpfer namhaft gemacht werden. Ihr Gegenstand stimmt genau mit dem Ueberlieferten: links kniet das Haupt der Familie mit zwei Söhnen, von einem h. Bischof empfohlen, rechts seine Gemahlin mit einer Tochter, von der h. Lucia patronisirt. Da in unserer Kapelle ausser dem Bischof Branda und den Torriani nur die Familie Vimercati ihre Grabstätte hatte, so wird wohl im Zusammenhalt mit den oben angeführten Argumenten nicht daran zu zweifeln sein, dass die Attribution unseres Verfassers bezüglich des in Rede stehenden Wandbildes das Richtige getroffen habe. *C. v. F.*

Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei.

Von **Pietro Paoletti** und **Gustav Ludwig**.

Die Vivarini und die Muranesen.

Giambattista Gallicciolі berichtet auf Grund einer alten Chronik, dass im Jahre 1169 in dem Pfarrsprengel von S. Silvestro in Venedig durch die Pest viele Familien gänzlich ausstarben, darunter auch die der Vivarini. Dies ist die älteste Notiz über die Existenz einer Familie dieses Namens im venezianischen Gebiet ([1]).

In den Documenten des XV. und XVI. Jahrhunderts werden in Venedig die Bavarino erwähnt, ein Name, der auf den ersten Blick hin einem anderen Geschlechte, als dem der Vivarini, anzugehören scheint. Die Vermuthung jedoch, dass es sich nur um eine dialectliche Umbildung des Namens handelt, findet ihre Bestätigung in den Angaben der Mariegola und anderen Documenten der Scuola di S. Marco und della Misericordia, in welchen die Namen der Maler Bartolomeo und Luigi Vivarini da Murano auch Bavarin geschrieben werden ([2]).

Auf den Signaturen und Cartellini der Bilder und den Autographen des Antonio und Alvise kommt blos die Form Vivarini vor, in Documenten jedoch finden sich die Unterschriften von zwei Malern in der Form Bavarin, im Jahre 1506 ein Bartolomeo del fu Alvise della contrada di S. Maria Formosa ([3]) und in demselben Jahre ein Giambattista als Zeuge des Testaments von Diana, Ehefrau des Malers Sebastiano di Garzatori da Schio, welche in Venedig in S. Silvestro wohnt ([4]). —

---

[1]) Giambattista Gallicciolі: delle Memorie venete antiche Venezia, 1795. Tomo. II, pag. 205). Anno 1169 — Estinse la pestilenza a San Silvestro Marin Sossolo con 5 figliuoli, estinse pure i Vivarin e Valporto . . . .

[2]) 1492. — Ser Alvixe bavarin, pentor Sa trinita, ser bartolomeo bavarin da muran depentor, Sa Ma formoxa. (Arch. St. Sc. gr. di S. Marco, Marieg. no 4.)

[3]) 1506, 21 Giugno — providus vir ser bartholomaeus bavarino pinctor q. ser aloijsij de contrata sanctae mariae formose . . . (Arch. St. Sc. gr. della Misericordia, Mariegole e Not 166.)

[4]) 1506, 21 Julij — test. . . Ego Diana uxor magistri Sebastiani de Schio pictoris de contrata sancti Silvestri. . . — te „mi Batista Bavarin depentor fu teste gurato et pregato.“ (Arch. St. S. N. test. Barone de Grigis B. 544. N. 160.)

Es ist indessen wahrscheinlich, dass sowohl die Vivarini, über die seit dem XIV. Jahrhundert Nachrichten in Murano vorhanden sind, als auch die Bavarino, die sich später in Venedig vorfinden, von einem gemeinsamen Stammhalter, nämlich dem Enrico da Padova ([5]) abstammen, und bei der Bildung von jüngeren Linien den ursprünglichen Zunamen modificirten. —

In der Mariegola der Geisselbrüderschaft des S. Giov. Battista in Murano, die mit folgenden Worten beginnt: In nome del pare dio eterno amen. Mille CCCLVIII., adi VI davrile. fo començada la scola de li batudi del precioso batista miser san zane, etc., findet sich in der Mitgliederliste in dem Schriftcharacter der Titelschrift der Name: Ser Vivarin — und einige Zeilen später: Ser Antuonio de Vivarin ([5]). Dies sind sicher dieselben, die in einer Sentenz des Podestà von Murano ([6]) vom 14. Juni 1417 erwähnt werden, welche sich auf einen Ehevertrag, datirt 17. Mai 1367, bezieht: . . . Antonius filius Vivarinj vitrurij quondam ser henrici de Padua de contrata sancti Stephani de muriano dicto suo padre presente, etc.

Und diesen Antonius glauben wir mit dem Antonius bavarino identificiren zu können, welcher im Jahre 1407 in Venezia in der Contrata di S. Agnese wohnt, wo, wie wir wissen, am Ende des XIV. Jahrhunderts noch einige andere Glasarbeiter wohnten.

In den Acten desselben Magistrates findet sich unter dem 25. Januar 1381 ein gewisser Berto de Vivarino erwähnt, dessen Name in zwei anderen Citazionen vom Jahre 1390 und 1391 jedoch Bertus Vivarini geschrieben wird. ([7])

Da in den Documenten dieser Epoche häufig blos der Taufname allein mit dem Zusatz des väterlichen Taufnamens oder Handwerks oder Vaterlands oder Wohnorts geführt wird, so könnte man auch die Vermuthung aufstellen, dass der Vater des Antonio und des Alberto einfach Vivarin mit dem Vornamen hiess, besonders da er mit diesem Namen allein einige Male vorkommt, als Zunamen aber vielleicht den Namen Bavarino führte, dass aber seine Nachkommen in Murano als Zunamen den Namen de Vivarini annahmen, während die venezianer Linie vorwiegend den Zunamen Bavarino führte. — Ueber die Etymologie des Namens lassen sich Ableitungen vermuthungsweise aufstellen von Bavaro (Bayer) oder baverino, der obere Theil eines Mantels oder Kleides (v. Ducange Glossarium Med. et Inf. Lat.), es ist aber nicht der Mühe werth, darauf einzugehen, da dergleichen Verdrehungen von Namen so häufig in den älteren Perioden vorkommen.

Wegen der Gleichheit der vorkommenden Taufnamen und der dadurch bedingten Gefahr von Verwechselungen ist es nothwendig, kurz die Genealogie derjenigen Bavarino zu betrachten, die nicht Künstler waren.

---

[5]) Museo Civico di Murano, Mariegola di S Gio Batta, crte 3.

[6]) 1417, 14 Giugno -- Podestà di Murano Fil. 12. (1417—1421.) (Archiv. di Stato.)

[7]) Arch. St. Podestà di Murano.

Wir finden einen Ludovico Tucharbeiter oder Kaufmann im Jahre 1441 in S. Agnese wohnend,[8]) er muss eine Person von einem gewissen Ansehen gewesen sein, da er im Jahre 1457 ein wichtiges Amt in der Scuola di S. M. della Misericordia bekleidete,[9]) er ist vermuthlich derselbe, der im Jahre 1458 in dem Testament des Goldschmieds Pietro de'Medici da Milano erwähnt wird.[10])

In einer Quitanza vom 6. Mai 1478 wird eine Adriana, Tochter des noch lebenden Lodovico Bavarin, und Frau des Arztes Sigismondo Arlati erwähnt, die in S. Pantaleone wohnt.[11]) Im Jahre 1506 wurde ein Alberto Bavarin als Mitglied in die Liste der Scuola della Misericordia eingetragen[12]) und ist dies wahrscheinlich derselbe Alberto, der in S. Geremia wohnte und sich in seinem Testament vom 21. August 1514 als Sohn des verstorbenen Lodovico angiebt und ausser dem abwesenden Bruder und seiner Frau Elena degli Arnoldi die Kinder Lodovico, Giovanni, Francesco und Paolina erwähnt.[13]) Wie man aus dem Testament des Bruders Antonio, eines Junggesellen, der im November 1526 in S. Benedetto wohnt[14]) und anderen Documenten ersieht, war Alberto in diesem Jahre schon gestorben.

Im Jahre 1524 macht Catherina Ungari, die in zweiter Ehe mit

---

[8]) 1441, 21 Giugno „t. Ludovicus bavarino draperius de confinio Se. Agnetis“ (Arch. St. S. N. Pomino Vittore, B. 824.)

[9]) 1457, 12 Marzo. Ser Alouixe bavarin drapier nominato Degano di Dosso-duro (Arch. St. Sc. gr. della Misericordia, n° 11 libro d'argento e Ba, 209 luminarie).

[10]) 1458, Cop. test. . . . Ego petrus de Medicis Aurifex. . . . Et habet unum scriptum manu ser Ludovicj Bavarino. (Arch. St. Sc. gr. di S. Gio. Evangel. R°. 91.)

[11]) 1478, 6 Maggio. „Plenam et jrrevocabilem securitate faccio Ego Andriana filia ser ludovicj bavarino, et uxor artium et medicinae doctoris domini magistri sigismondi arlati de contrata sancti pantaleonis, etc. (Arch. St. Canc. inf. atti Mazza Marco).

[12]) 1506 Marzo. Ser Alberto Bavarin (Arch. St. Sc. gr. della Misericordia Mariegole e Not. 166).

[13]) 1514, 21 Augusti — test. . . . Ego Albertus Bavarino quondam domini Aloysii de confinio sancti Hieremie . . . jacens in lecto corporea infirmitate gravatus . . . instituo meum solum fideicommissarium Dominum Antonium Bavarin fratrem, immo patrem, meum dilectum . . . sed quia. . . . est de presentis alienis in partibus Lugdinj . . . Et Helena uxor mea dilectissima . . . Item volo corpus meum deponi ad ecclesiam sancte Crucis a judayca . . . Item volo quod omnibus confratribus schole nostre sancte Marie a misericordia qui associabant corpus meum dentur soldi decem . . . Residuum . . . lego Ludovico, Joanni et Francisco filiis meis dilectissimis equaliter Paoline vero filie mee . . . (Arch. St. S. N. Atti test. Antonio Marsilio B. 1206 No. 92.)

[14]) 1526, 10. Nov. — test. . . . Ego Antonius Bavarino quondam domini Aloysii ad presens de confinio sancti Benedicti ... Residuum dimitto Francesco et Joanni Bavarino nepotibus meis filiis quondam domini Alberti Bavarino fratris mei . . . (Arch. St. S. N. test. Bernardo Cavanis B. 270. No. 64.)

Ludovico Bavarin vermählt ist (ihr erster Mann war ein Johannes Ricio, ein Verwandter der Helena Bavarin), ihr Testament und erwähnt einen Sohn von Ludovico, Evangelista ([15]). — Im Jahre 1526 muss sie sowohl, als Evangelista schon gestorben sein, denn wir finden, dass Ludovico in das Kloster der lateranischen Chorherrn unter der Regel des hl. Augustin zu S. M. della Carità eingetreten ist ([16]). Seinem Beispiel folgt 1529 der jüngere Bruder Francesco, bei welcher Gelegenheit wir erfahren, dass auch die Schwester Paolina unter dem Namen Orsola in dem Kloster S. Maria degli Angeli zu Murano den Schleier genommen, in welchem Kloster 1533 eine Felicita Bavarin Priorin war ([17]). — 1538 und 39 macht Elena Bavarino, die Wittwe des Alberto, einige Erbschaften ([18]), 1555 schreibt sie, hoch betagt, ihr Testament und sehen wir daraus, dass sie sich, vereinsamt — die Kinder theils gestorben, theils im Kloster —, nach Murano zurückgezogen hat ([19]). Von da an kommt der Nåme Bavarino nicht mehr in den Acten Venedig's vor.

Bedenkt man, dass ungemein häufig im Venezianischen der Taufname des Grossvaters auf den ältesten Enkel überging, so kann man annehmen, dass Ludovicus Bavarin Draperius, der 1441 in S. Agnese wohnte und einen Sohn Namens Alberto hatte, auch einen Vater gleichen Namens, d. h. Alberto, besass. Da 1407 in derselben Pfarrei S. Agnese Antonio Bavarino von Murano wohnte, der von dem „Vivarin“ in Murano abstammte, so war dieser Antonio vielleicht ein Bruder des obengenannten Berto und dieser letztere somit der Vorfahre der venezianischen Linie. Da wir bei der Besprechung dieser Linie des Oefteren Murano erwähnen mussten, so ist es um so wahrscheinlicher, dass der Stammvater derselben von Murano gebürtig war, ein Umstand, der ebenfalls zu Gunsten Alberto's von Murano spricht.

---

15) 1524, 12 Augusti — test... Ego Catherina filia q^m ser Martini dicti ungari et relicta in primo matrimonio q^m domini Joannis Ricio, et in secundo domini Aloysij vivarini ad presens de confinio sancti cassiani . . . . lego evangeliste filio . . (Arch St. S. N. test. Zaccaria Priuli B. 776, N. 106.)

16) 1527, 23 Giugno — test. . . . Io Don Joanne hieronymo nel secolo Ludovico Bavarino fu del q. m. Alberto bavarin. . . . nel Monasterio S. M. della Charita. . . . Helena mia madre . . . lasso a Joanni et Francesco fratelli. . . (Arch. St. S. N. test. Bonifaz. Solian Prot. Cr^te 157 tg^o. B. 941.)

17) 1529, 26 Sept. — test. . . io francesco bavarin fo de ser alberto per inspiration del Signor mio disposto di voler andar frate et servir nella sancta religion ala sua maiesta nel monasterio de sancta maria de la Charita de venetia . . . . madonna helena mia madre. . . nostra sorella suor orzola monacha nel monasterio de sancta maria di anzoli de muran.

18) 1538, 7 Sept. 1539, 8 maggio, Atti Benedetto Solian 1530—1539. (Arch. St. S. N. atti. Reg. 11863.)

19) 1555, 20 majo test. . . . Io helena bavarina relitta del quondam messer alberto et fla del quondam messer francescho arnoldi. . . — *A tergo:* domina hellena relicta quondam domini Alberti Bavarini civis venete habitatrix muriani . . . . (Arch. St. S. N. B. 1017 N. 298 Vincenti Antonio Maria).

Von sonstigen Bavarino's, die nicht Künstler waren, hören wir noch, dass 1470 ein Giovanni um den Posten eines Schreibers auf der Galere des Patriciers Niccolo Ferro einkam, die nach Flandern segelte ([20]), es ist dies wohl derselbe, den wir 10. October 1483 in Alexandrien in Egypten wiederfinden, ([21]) — ein Bild der See- und der Handelsmacht der Republik — und dass ein anderer Giacomo 1520 Priester in Venedig war.[22]

Es ist aber nöthig, dem Stamme der Vivarini auf der Insel Murano mehr Aufmerksamkeit zu schenken, nicht weil diese Insel, wie man gesagt hat, die Wiege der Wiedergeburt der venezianischen Malerei gewesen, sondern weil sie die Ursprungsstätte einer der umfangreichsten Gruppen von Malern gewesen ist, deren sich die Geschichte der venezianischen Kunst rühmen kann.

Der älteste der Vivarini, den wir in Murano nachweisen können, ist der „Vivarin", welcher in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts in die Mariegola der Schule des San Giov. Battista eingetragen ist, einige Zeilen später folgt der Name des „Antuonio de Vivarin".

Eine reichlichere Quelle jedoch für die Geschichte Murano's sind die Acten des Podestà, welche vom Jahre 1279 beginnen. Wir finden hier in den Jahren 1380, 1381, 1390 und 1391 einige Vorladungen eines Alberto de Vivarin verzeichnet, und unter dem Datum 22. September 1398 wird einem Michele de Vivarinj und einem Pietro Cimalarcha, beide fiolari d. h. Glasbläser, die Erlaubniss gegeben, sich von Murano zu entfernen und sich nach Treviso und nach Verona zu begeben[23]).

Unter dem 5. Februar 1415 findet sich eine „done lucie Vivarini" erwähnt, ohne Zweifel dieselbe, von welcher der Urtheilsspruch des 14. Juli

---

[20]) 1470, 21 Agosto. — „Infrascripti fecerunt se scribi ad probam scribarum galearum baruti, alexandrie, et flandrie profecturarum in levante cum menibus .. Joannes bavarino scriba, cum viro nobile ser Nicolao de cha fero patrono unius galee flandrie." (Arch. St. Not. Collegio 1467—1473.)

[21]) 1483, 10 Octobr. — test... in Alexandria in fontico parvo venetiarum . . Ego Joannes Airmondo. . . . te: Dominus Joannes Bavarinus. (Arch. St. S. N. test. Sappa Giacomo. B. 851.)

[22]) 1520, 23 Aprile — . . . te. Ego presbiter iacobus bavarinus. (Arch. St. S. N. test. Cavanis Bernardo. B. 272, N. 696.)

[23]) 1398 Die XXII Septembris
Petrus Cumalarcha
Michael de Vivarinj
ambo fiolarij de Murjano habuerunt licentiam eundi ex terra Muriano tarvisio et Verona et redire quando melius voluerint promittensque utriusque eorum in solidum redere murani ad laborandum de arte vetrea quando ignis positus fuerit in fornacibus secundum usam juxta formulam capituli superius Sub penis librarum XXV parvorum pro utroque ultra penam contentam in parte capte. (Interessant als Beispiel, wie mit grosser Strenge verhindert wurde, dass die Geheimnisse der muranesischen Glaskunst nach anderen Orten sich verpflanzten.) (Arch. St. Podestà di Murano F. 9. 1389 — 1405.)

1417 handelt.[24]) Wir erfahren da, dass sie die Tochter des „fu Simione-Bigizolo" ist, und Wittwe des „Antonio del fu Vivarino vitraio" (Glasbläsers), dass dieser aber ein Sohn des Enrico da Padova ist. Es ergiebt sich ferner daraus, dass Antonio am 17. Mai 1367 in der contrada di S. Stefano in Murano wohnte, und am 15. Februar 1514 gestorben war.

Das erste Document, in dem der Maler Antonio Vivarini erwähnt wird, ist ein Notariatsact vom 4. Februar 1446, in dem der Name seines Vaters als Antonio angegeben ist und als Wohnort Venedig in der Pfarrei S. Maria Formosa. In diesem Act stellt er die Mitgift seiner Frau Antonia, Tochter des Stefano Filippi, sicher, wann jedoch die Hochzeit stattgefunden, erfahren wir nicht, es ist aber zu vermuthen, dass dies nicht lange vorher gewesen[25]).

Am 2. Februar 1453 finden wir als Zeugen eines Testamentes „ser Antonius Vivarino pictor" in S. M. Formosa wohnhaft, und „ser Ludovicus de forlovesijs intajator" ebendaselbst wohnhaft[26]), dessen Namen uns schon, z. B. von der grossen Ancona in der alten Kirche von San Zaccaria in Venedig vom Jahre 1443, als Mitarbeiter des Antonio und Holzschnitzer, bekannt ist. Es ist noch erwähnenswerth, dass die erste Frau des Ludovico eine geborene Cimalarcha von Murano war (siehe Anm. 23).

Im Jahre 1457 und 1458 macht diese Antonia, Frau des Antonio Vivarini, Testamente, in denen sie angiebt, ernstlich krank zu sein und drei Kinder zu haben, Helene, Aloise und Michele. —

Studiren wir nun die Acten weiter, so wird unsere Aufmerksamkeit durch ein anderes Document gefesselt vom 19. Januar 1461, in dem ein

---

[24]) 1417. 14 Juni — . . . Comparuit domina luxia filia quondam simeonis de Bigizolo et uxor quondam Antonijs filii Vivarini vitriarij quondam ser henrici de padua . . . presentavit instrumentum dotis . . . anno 1367, 17. Maij . . . Ibique Antonius filius vivarinj vitruarij quondam ser henrici de Padua de contrada sancti Stephani de Muriano dicto suo patre presente nolente et consentiente fuit confessus et contentus habuisse et recepisse a domina Maria uxor olim simionis de Bigizolo . . . . novem librarum denariorium venetarium grossorum (90 Ducaten). (Arch. St. Podest. di Mur. F. 12, 1417—1421.)

[25]) 1446, 4 Febbraio — „. . . Plenam et irrevocabilem securitatem facio ego Antonius Vivarino q.m ser Antonij pictor de confinio S.cte M.e formoxe cum meis heredibus tibi Antoniee filie ser Stefani filipi fructarolj uxori mee . . . . de tota illa repromissa que . . . . tempore contractus nostri matrimonij fecit michi dari promissa que vero repromissa fuit et est intotum ducatorum duecentorum aurj . . . ." (Ibid. Canc. inf. Bolognin da Bologna.)

[26]) 1453, 26 Febr.—test. . . . Ego Anthonia uxor ser Johannis Petri de Venetiis marinarii de confinio sancte Marie Formose.

testes: Io lodovigo di forllovisi intajadore testis subscripsi.

Io Antonio vivarin pentor testis subscripsi. Ego Franciscus ab helmis de Venetiis venetiarum notarius complevi et roboravi.

testes. ser Lodovicus de forlovesiis intajator sanctorum de confinio sancte Marie Formose — ser Anthonius Vivarini pictor de dicto confinio. (Arch. St. S. N. Test. Protocollo B. 361, Elmi Francesco.)

Antonio Vivarino pittore del fu Michele, ebenfalls in S. M. Formosa wohnhaft, erwähnt wird, der den Empfang der Mitgift seiner Frau, einer Luchina del fu Vendramino Stella, bestätigt[27].

Wir hätten also zwei Maler namens Antonio Vivarini, beide in S. M. Formosa wohnend, der eine Antonio, Sohn des Antonio, und der andere Antonio, Sohn des Michele. Dies erregt nun sofort Bedenken, da es sich doch viel wahrscheinlicher nur um eine Person handelt, und sonst gewöhnlich der Antonio Vivarini in Documenten nicht mit Beifügung des Vaternamens vorkommt, wie es sein müsste, wenn es deren zwei gegeben hätte, und da drittens beide Documente nicht Originalien, sondern blos Copien sind, die die Notare in ihre Protocolle eingetragen haben, ist es gewiss viel wahrscheinlicher, dass ein Schreibfehler vorgefallen. Welches sind nun die Gründe, welche für die Annahme sprechen, dass der Vatername des Antonio entweder auch Antonio oder aber Michele wäre?

Erstens Schreibfehler durch Wiederholung sind sehr häufig, daher Antonio wahrscheinlich ein Schreibfehler für Michele.

Zweitens ist es, wie schon erwähnt, im Venezianischen eine grosse Seltenheit, dass der Name des Vaters auf den ältesten Sohn übergeht, die Regel dagegen ist das Uebergehen des Namens des Grossvaters auf den ältesten Enkel. Von dieser Regel kommen jedoch Ausnahmen vor. So wissen wir z. B., dass Jacob Bellini, der ein Sohn eines Nicolò war, seinen ältesten Sohn aus Verehrung zu seinem Lehrer, Gentile da Fabriano, auf den Namen Gentile taufen liess und erst seinem dritten Sohn den Namen Nicolò gab. So hat Antonio Vivarini seinem ältesten Sohn den Namen Alvise gegeben, vielleicht aus Liebe zu seinem treuen Mitarbeiter und Hausgenossen Ludovico da Forli, und erst seinem zweiten Sohn den Namen Michele, ein Umstand, der zu Gunsten der Annahme sprechen würde, dass seines Vaters Name Michele war.

Drittens ergiebt es sich, dass, wenn man das Todesjahr des Bartolomeo bedenkt, der, nach einem sicheren Cartellino der Accademia di Belle Arti in Venedig zu schliessen, erst nach 1490 gestorben sein kann[28]) und damit zusammenhält, dass der Antonio de Vivarin, der schon 1367 geheirathet hatte und 1415 schon todt war, der Vater des Bartolomeo und also auch von dessen Bruder Antonio nicht sein konnte, man daher nothwendigerweise ein Mittelglied zwischen die beiden Antonio einschalten muss.

---

27) 1461, 19 Gennaio — „Ser Anthonius Vivarino q. ser Michaelis pictor de confinio S.e Marie Formose rogat . . . cartam securitatis dottis . . . d. Luchine filie q. ser Vendraminj de Stella uxorj sue . . . de . . . ducatis centum viginti aurj, quos se vocat . . . habuisse . . . in denarijs et rebus mobilibus . . ." (Ibid. Canc. inf. Elmi Franc.)

28) Zwei weibliche Heilige aus der Kirche S. Geminiano; Cartellino: „Bartholomeus Vivarinus de Murano pinxit 1490." Crowe und Cavalcaselle erwähnen ein Bild aus der Certosa von Padova, welches nach Moschini das Datum 1499 getragen haben soll, jetzt ist dies Bild in England, das Datum aber nicht mehr sichtbar, B. I. pag. 49.

Dies ergiebt sich nun in völlig befriedigender Weise in der Person des Michele de Vivarin fiolario, welcher als junger Künstler im Jahre 1398 auf die Wanderschaft nach Treviso und Verona ging. Diesen Michele hätten wir also als Vater des Antonio pittore anzusprechen.

In dem zweiten oben erwähnten Actenstück wird als Gemahlin des Antonio Vivarini pictore nicht die Antonia, sondern eine Luchina Stella erwähnt, ein Umstand, der keinerlei Bedenken erregen kann, da wir nun wissen, dass sich Antonia in den Jahren 1457 und 1458 ernstlich krank erklärte und ihren letzten Willen kundgab, also sehr wahrscheinlich bald darauf gestorben ist. — Antonio ging also im Jahre 1461 eine zweite Ehe mit Luchina de Stella ein, um seinen Kindern, die noch nicht erwachsen waren, eine neue Mutter zu geben. Uebrigens werden wir im Verlauf unserer Studien noch oft darauf hinzuweisen haben, dass sehr häufig venezianische Maler bald nach dem Tode einer ersten Frau eine neue Ehe eingingen.

Der Stammbaum der Malerfamilie Vivarin würde sich also wie nebenstehend herausstellen.

Stellen wir nun das über Antonio Vivarini vorhandene archivalische Material zusammen, so haben wir folgende Documente:

1464, 4. Februar Act über die Mitgift der ersten Frau Antonia ([25])

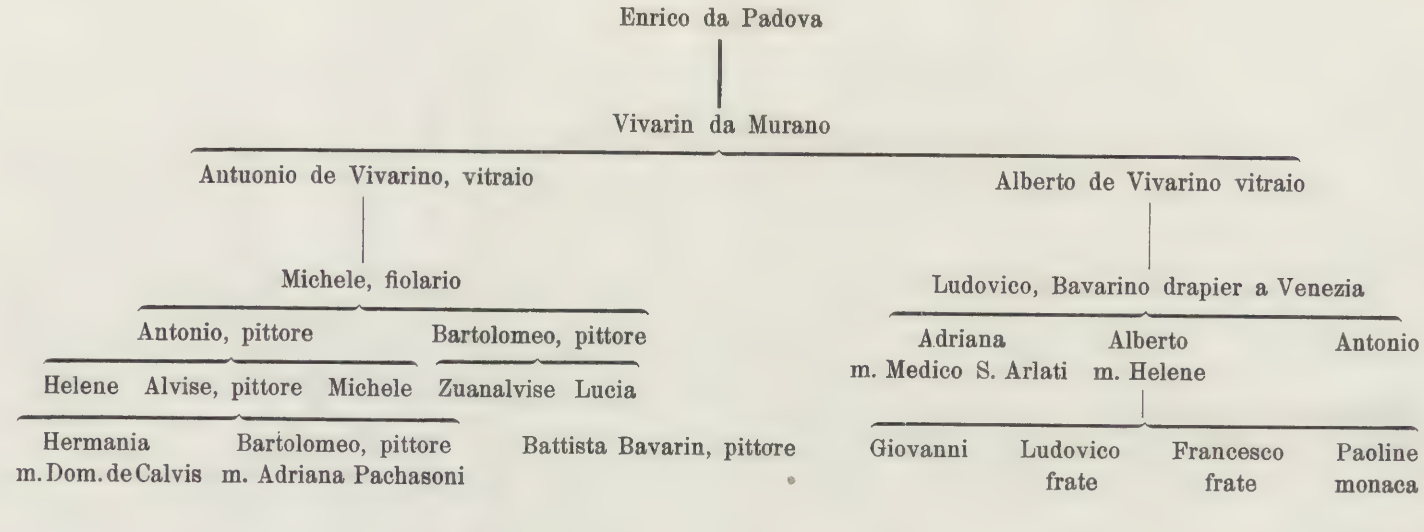
1452 8. Mai. Antonio als Zeuge ([29]) eines Testaments zusammen mit Leonardo Boldrin, von dem später die Rede sein wird[29]).

1453, 26. Februar unter dem obenerwähnten Testament in dem Protocoll des Francesco d'Elmi den Autograph ([26])

1457, 4. November das erste Testament seiner Frau Antonia, in dem sie ihren Mann Antonio und ihren Vater Stephano Philippi zu Vollstreckern ernennt und ihre Kinder Helene, Aloysio und Michele erwähnt und aus dem hervorgeht, dass Aloysio und Michele noch nicht 22 Jahre alt sind[30]).

[29]) 1452, 8 Maggio — „tt.s magister Antonius vivarin pictor, — Iacobus nicolaj de marco intaliator lignaminum ambo de confinio Sancte marie formoxe et ser leonardus boldrin pictor S.i luce". (Ibid. S. N., B.a 727, test. Moisis Giuseppe.)

[30]) 1457, 4 Novembris — test. ... Ego Antonia uxor magistri Antonii Vivarinii de Muriano pictoris de confinio S. Marie Formose sana mente et intelectu ordino hoc meum testamentum in quo constituo et esse volo meos fidei commissarios suprascriptum Magistrum Antonium dilectum maritum meum magistrum Stephanum Philippi patrem meum per amabilem . . . . Residuum vero omnium aliorum bonorum meorum . . . ., dimitto Helene, Aloysio et Michaeli filiis meis dilectis equis porcionibus quod residuum volo stare et permanere in manibus dicti mariti mei patris ipsorum et hoc quousque dicta Helena fuerit matrimonio copullanda . . . et similiter partes residui dictorum Aloysii et Michaelis filiorum meorum remanent et remanere debent in manibus dicti mariti mei patris ipsorum quousque dicti filii mei fuerint perventi ad etatem annorum XXII et quod in dictum tempus dicti



Ein Bernardus Virarinus di Muriano. 1435 29 Sept. (Podestà di Murana Fil 15) und ein Marcus Vivarinus di Muriano (Ibid) lassen sich nicht placiren.

1458 — 15 September finden wir das zweite Testament der Antonia, in dem sie angiebt, krank zu sein und wegen ihrer Krankheit nicht glaubt, je noch mehr Kinder zu haben. Als alleinigen Testamentsvollstrecker ernennt sie nicht mehr ihren Mann, sondern dessen Bruder, den Maler Bartholomeo Vivarini, wie es scheint, durch irgend welches Misstrauen in ihren Gemahl veranlasst. Sie trifft auch Bestimmungen, was mit dem Erbtheil der Kinder zu geschehen hat, wann eines derselben „ante etatem legitimam" sterben sollte, ein Punkt, der später noch bei der Abschätzung des Geburtsjahres Alvise Vivarini's besprochen werden wird[31]).

Dann folgt 1461, 19. Januar der Act über die Mitgift der Luchina de Stella der zweiten Frau ([27]). Diese stammte vielleicht von der Malerfamilie Stella ab, die wir im XVI. Jahrhundert reichlich in Venedig vertreten finden, ein Zeitgenosse von ihr hiess Damiano[32]).

Im Jahre 1465 werden in dem Testament der Cristina, Wittwe des Simone di Luigi, die beiden Brüder Antonio und Bartholomeo, Maler in S. M. Formosa erwähnt[33]), und dann noch einmal 1466, 27. August, giebt diese Cristine in einem anderen Testament an, nun in dem Hause des Magister Antonio de Muriano pictori in S. M. Formosa zu wohnen und Ludovico da Forli bestätigt die Richtigkeit des Testaments als Zeuge[34]). Aus der Uebereinstimmung der Namen, der Profession, des Geburtsortes, des Wohnortes und der Anwesenheit des Ludovico da Forli kann man gewiss den Schluss ziehen, dass die Brüder Antonio und Bartholomeo Vivarini gemeint sind, wenn auch ihr Zuname nicht speciell erwähnt ist.

---

filii mei debeant dicto patre suo esse obedientes et bene se regere et gubernare ed quod si perventi ad dictam etatem annorum 22 fuerint obedientes, dicto patri suo, et se bene reserint et gubernarerint . . . dictus pater teneatur unicuique ipsorum dare et consignare partem suam . . . . (Arch. St. S. N. Test. B. 1156, N. 547 Benedetto Croce.)

[31]) 1458, 15. Septembris—test. . . . Ego Anthonia uxor magistri Anthonii Vivarino pictoris de confinio sancte Marie Formose infirma corpore et iacens in lecto . . . . esse volo meum solum commissarium et exequtorem huius mee ultime voluntatis ser Bartholomeum Vivarino pictorem cognatum meum Jtem dimitto totam dotem meam que est ducati ducenti auri Aloysio Michaeli et Elene filiis mei equaliter, Cum hoc quod aliquo eorum diftiente ante etatem legitimam euis pars vadat in supraviventes . . . . Iter rogatu de postumis . . . . Respondi quod non sperabam habere alios filios nec filias propter egritudinem meam . . . ." (Arch. St. S. N. test. B. 361. Elmi de Francesco.)

[32]) 1442, 2 Januarij. — t.e Ser Damianus de Stella pictor de confinio sancti leonis. (Arch. St. Canc. inf. Prot. XXX Crte 65 to B. 74, Elmi Franc.)

[33]) 1465, 31 Dicembre — (Test.o) „Cristina relicta simonis de ludovico de conf. s. canciani . . . . volo meos . . . . Commissiaros magistrum Antonium et bartolomeum pictores S. Marie formoxe . . . . Dimitto residuum omnium meorum bonorum . . . . equaliter dictis Antonio et bartholameo comissarijs meis . . . ." (Arch. St. S. N., B.a 672, Marchetti Marco.)

[34]) 1466, 27 Agosto — (Test.o) „Ego christina relicta simonis de lodovico de confinio s.e marje formoxe . . . . meum . . . . commissarium . . . . ser de-

Es gab jedoch um diese Zeit einen anderen Maler, der den Namen Antonio de Murano führte, von dessen Werken wir aber bis jetzt keine Kunde haben, er scheint einer jüngeren Generation als der Antonio Vivarini, angehört zu haben. In einem Document vom 21. Mai 1472 kommt er in Venedig zusammen mit dem Maler Andrea da Murano als Zeuge eines Vertrags vor.[35]) In den Acten des Podestà von Murano wird am 4. August 1468 und am 21. Juni 1484 ein Antonio, pittore in Murano erwähnt.[36]) Unter dem Datum des 20. März 1496 besitzen wir einen Autograph dieses Antonio, in dem er als seinen damaligen Wohnort in Venedig S. Cassian angiebt, und haben wir Gelegenheit, uns durch Vergleich seines Autographen mit dem des Antonio Vivarini zu überzeugen, dass dieser Antonio da Murano eine vom Antonio Vivarini gänzlich verschiedene Persönlichkeit gewesen sein muss.[37])

Wann ist Antonio Vivarini gestorben? Das letzte uns bekannte und zwar von ihm allein gemalte Bild aus der ehemaligen Kirche des heiligen Antonius zu Pesaro, jetzt im lateranischen Museum in Rom aufgestellt, trägt die Jahreszahl 1464. Nach Sansovino soll er im Jahre 1470 noch einige Werke in der Kirche S. Aponal in Venedig vollendet haben. Sein Sohn, der Maler Alvise, ist in die Mitgliederliste der Scuola grande di S. Maria della Carità unter dem Datum 1476 als Ser Alvise de Antonio depentor (de und nicht quondam) eingetragen,[38]) also war Antonio noch am Leben, dagegen hat sich Alvise unter einem Testament im Jahre 1491 als alouixe vivarin quondam ser Antonii unterzeichnet.[39]) Der Vater Antonio war also damals schon gestorben. Es muss daher das Todesjahr zwischen 1476 und 1491 liegen, näher lässt es sich vorläufig nicht bestimmen.

Bartolomeo Vivarini seniore.

Ueber den Muranesen Bartolomeo Vivarini, Bruder des Antonio, fliessen die archivalischen Quellen äusserst spärlich, und können wir nur wenig zu dem schon Bekannten hinzufügen, so dass das Privatleben dieses tüchtigen Meisters in Dunkel gehüllt bleibt.

---

mentem, capselarium de confinio S.te marie formoxe . . . corpus meum sepeliri apud monasterium S.orum Johannis et paulj . . . . dimitto magistro Antonio de muriano pictorj in cuius domo habito d:tos decem . . . „t:e magister lodovicus de forlovexijs intaiator s:e m:e for:e . . .“ (Ibid. B.a 727, Moisis Giuseppe.)

[35]) tes Antonius pictor de Muriano — Andreas de Muriano pictor. (Arch. St. Canc. infer. Atti Gallinetis Giovanni).

[36]) Arch. St. Podestà di Murano F. 27 u. 31.

[37]) te Io antonio da muran dipintore santo cassian etc. (Arch. St. S. N. Test. B. 965. N. 495. Ludovico Talenti).

[38]) Arch. St. Sc. gr. della Carità-Ordinario delle successioni delli Guardiani e fratelli.

[39]) 1491, 5 Marzo — test . . . Francesco Anechini del fu Andrea da ferrara. te ego aloixius vivarino quondam ser antonii testis iuratus scripsi. (Arch. St. S. N. test. B. 21 N. 85 b. Bonamico Francesco.)

Wie oben schon angegeben, wird er 1458 in dem zweiten Testament der ersten Frau des Antonio als Schwager erwähnt und zum Testamentsvollstrecker ernannt, dann wird er 1465 von der Christine de Simone als in S. M. Formosa wohnhaft angegeben.

Am 10. Januar 1467 macht der Vorstand der Scuola di S. Marco einen Vertrag mit „Maestro Bortolameo“ und „Andrea da muran pentorj“ für ein Bild in zwei Abtheilungen auf dem la jstoria de buram (?) dargestellt werden soll und zwar zu denselben Bedingungen wie Jacobo Bellini seine Arbeiten in der Scuola ausgeführt hat. [40]) Man weiss nicht sicher, ob sich diese Arbeiten auf den Cyclus des Lebens und der Wunder des Evangelisten Marcus beziehen und auch nicht, ob diese Gemälde überhaupt zur Ausführung kamen. Jedenfalls wurden bei dem Brand der Schule im Jahre 1485 alle diese Werke zerstört, zusammen mit anderen von Matteo di Tibaldo, Francesco Squarcione, Jacobo, Gentile und Giovanni Bellini und von Lazzaro Bastiani; 1482 wurde auch mit Bartolomeo Montagna ein Vertrag geschlossen, Benedetto Diana hatte eine „Fantasia“ begonnen, die aber nicht zur Vollendung kam wegen des Brandes. [41]) Da wir aus anderen Beispielen wissen, dass es in den Schulen Sitte war, bald nach dem Eintritt von angesehenen Künstlern dieselben mit einem Auftrag für die Schule zu beehren und denselben dann bei der Auszahlung des Honorars die Eintrittsgebühr, „benentrata“ genannt, in Abzug zu bringen, und da wir in der Mariegola der Schule von S. Marco in der That bei den um das Jahr

---

[40]) 1467. 10 Gennaio — „Convenzion e patj fatj chon M.º bortolameo e Andrea da Muran pentorj de do telerj i de depenzer apar desoto“.

„Sia Manifesto a chi vedra questa schritura chome misser Antonio Zivran vardian grando dela schuola de Misser S. marcho e compagnj e romaxo dachordo chon M.º bortolameo e andrea da muran pentorj de depenzer uno teler in do pezi suso j qual de depenzer la jstoria de buram (?) zoe una per pezo le qual istorie de esser bone e bele e ben fate chomprexe de tuto chome se rechiede ale dite jstorie e depente de bonj cholorj finj oro azuro oltramarin Marizi lacha e verdi e altrj cholorj achadera ale sopra schrite istorie che tutj sia in perfezion. j qual cholorj e oro e tute chosse andara in dito lavor de far a tute sue spexe. El dito M.º bortolameo e andrea chadauno de loro in parte in tuto e ubligadj a far la dita opera ed aver per so manifatura quando lavera conpido le dite istorie tanto quanto à maistro jacomo belin zoe rata per rata e paso per paso e pe per pe mesurando j ditj telerj largezo longeza chome e dito ala mesura de quelj de M.º Jacomo jntendando che se i ditj maistri servirano ben son contenti cha el sia in liberta de quelj ofizialj se trovera li dona sora marcha quelo che ala sua dischrizion parera o piu o men o tanto di quelo aveva M.º Jacopo belin.“

„El pagamento daver in questo modo che subito che i averano prinzipia a desegnar abia per chapara duc.ti 5, e chome j averano conpido de desegnar abia duc.ti 12½. El resto de pagamento de aver de tempo in tempo segondo che landara lavorando chusi de tempo in tempo i se de andar dagando danarj e fazando el suo dover loro le raxon che anchora loro abia el suo, E chusi per chiareza de tute le parte. ecc. ecc.“. (Arch. St. Sc. gr. S. Marco Notat. del 1428 al 1503.

[41]) Sansovino. Venezia, Città nobilissima. Ediz. 1581, c. 102a.

1467 neu aufgenommenen Mitgliedern die Namen: Ser Andreas da Muran pentor und weiter dann: Ser bort° bavarin da muran depentor Sª Mª formosca finden,[42]) so können wir mit Bestimmtheit annehmen, dass mit dem in dem Contract erwähnten Bartolomeo da muran niemand anders gemeint ist, als der Bartolomeo Vivarini. Auf dieses Zusammenarbeiten des Bartolomeo Vivarini mit dem Andrea da Murano werden wir noch zurückkommen, wenn wir später die Geschichte von gewissen Gemälden archivalisch zu erläutern haben.

Es gab aber um diese Zeit noch andere Maler Namens Bartolomeo, die in Murano wohnten oder von dort herstammten. So finden wir die Malerfamilie Bon von Murano zu dieser Zeit in Venedig wohnend, welche ihren Ursprung wohl von der in Murano alt angesessenen Glasbläser-Familie Bon ableitet.

Da wir aber sonst keine Documente über etwa sonstwo von diesen Künstlern ausgeführte Gemälde besitzen und da in dem Testament des Girolamo Bon von einem Missale und von Masken die Rede ist, können wir annehmen, dass sie zu den Unterabtheilungen der Malerkunst, den Minatoren und Maschereri, gehörten, von denen später bei der Scuola dei pittori die Rede sein wird.[43])

---

[42]) Arch. St. Sc. gr. di San Marco.

[43]) Die Malerfamilie Bon von Murano.

1446, 6. Sept. — tᵉ „Jeronimus bono ser bartholomei sancti felicis. (Arch. St. S. N. Protoc. N. 55 B. 797 Pavoni Tomaso).

1447, 28. Aug. — test. . . . Andreola relicta ser francisci faledro a S. Martiale . . . testes: Magister Bartholomeo bono pinctor filius Ser Jacobi sancte hermacore. Magister Matheus bono filius predicti ser Jacobi. (Arch. St. S. N. B. 558 Gambaro Antonio).

1447, 3. Dec. — testes: „Ego Jacobus bono" (S. Marcialis). (Arch. St. S. N. Protoc. N. 62 B. 797 Pavoni Tomaso).

1452, 2. Oct. — test. . . . Andreola relicta ser francisci faledro (S. Martiale), testes: Magister Baldassar, grado aurifex, Magister Bartholomeus bono pictor filius ser Jacobi et Matheus filius predicto ser Jacobi, omnes tres de confinio sancte Hermacore. (Arch. St. S. N. Protoc. n. 89 B. 797, Pavoni Tomaso).

1457, 26. Apr. . . „Bono de Angelo de Muriano Vitrearius, anche 1471 7. Aug." (Arch. St. Canc. Inf. Elmi Franc.).

1465, 18. Apr. — test. . . . Isabetta mastelis a S. hermacore . . . tᵉ Magister bartholomeus bono de muriano pictor. (Arch. S. N. B. 870. De Rubeis Pietro).

1472 . . . M. bartholomeus bono pictor qⁿ ser Jacobi di Muriano habitator Venetiorum in confª s. hermacore. (Arch. St. Canc. Inf. Bono Franc.).

1473, 2. Jan. — tᵉ Ego magister bartholomeus bono pictor de confinio sancte hermacore.

1474, 12 Luglio. — tᵉ ser Bartholomeo bono q. ser Jacobj pictor. (Arch. St. S. N. test. B. 839. Ranemis Bernardo).

1489, 26 Junii — test. . . . Ego Hieronymus Bonus pictor quondam ser Jacobi de contrata sancti Martialis . . . conmisarios instituo . . . ser Bartholomeum Bonum fratrem meum . . . . dimitto Domine Isabete matri mee . . . . Item dimitto

In den Acten des Podestà von Murano der Jahre 1469 und 1490 wird ein „Bartolomeo pentor de sier vetor“ in Murano wohnend erwähnt, [44]) vielleicht derselbe der 1489 Giovanni di Domenico Casali als Lehrling annahm, [45]) dieser Magistro bartolomeo pictor kommt im November desselben Jahres noch zweimal in den Acten vor, [44]) es ist aber sehr wahrscheinlich, dass er die Kunst des Glasmalens ausübte. In Venedig wird in S. Hermagora ein Bartolomeo depentor da Muran erwähnt, [46]) es könnte dies aber der Bon sein, der in der That in dieser Pfarrei wohnte.

Interessanter ist die schwer leserliche Copie einer Unterschrift eines Magister bartholomeus massarin (?) pictor sancte marie Formose, deren Original vielleicht dem Bartholomeus Bavarin angehört hat, aber durch einen Irrthum des Notars in Massarin entstellt wurde. [47])

Ueber das Todesjahr des Bartolomeo Vivarini ist nichts Bestimmtes bekannt, Moschini las auf der Inschrift, die sich früher auf dem Bilde der Certosa di Padova befand, die Jahreszahl 1499, so dass er also in diesem Jahre noch arbeitete. Jedenfalls glauben wir annehmen zu können, dass er dem Neffen Alvise im Tod vorausging und vielleicht vor 1501 starb. Von etwaigen Kindern erfahren wir, dass ein Giovanni Alvisi Vivarini del fu Bartolomeo 1521 in den Büchern der Steuerabschätzungs-Commission vorkommt. [48]) Seinen Beruf kennt man nicht, er ist wohl derselbe ser Zuan Alvise, der im Jahre 1519 als Mitglied in die Scuola grande di S. Giov. Evangelista aufgenommen wurde und 1523 starb. [49])

---

ducatos venticinque pro faciendo finire cohopertas: et facere finire zolos argenteos et cantonos rami uni messali fratrum servorum dimitto Mariete filie petri barcharoli compatri mei . . . . unam capsam cum aliquibus mascheris, que maschere de tempore in tempus vendentur . . . . . . (Arch. St. N. test. Prot. c. 52 B. 152. Baccineti de Aurelio).

[44]) Arch. St. Podestà die Murano F. 27 u. 33.

[45]) 1489, 16 Giugno, in Murano — „Domenico de Casali obbliga suo figlio Giovanni decenne, al servizio di maestro Bartolomeo pittore, per anni 10 col patto che questi gli insegni „eius artem et misterium pictoris“ o lo retribuisca annualmente con dieci ducati d'oro, vesti e vitto.“ (Arch. St. Podestà di Murano, F[a] 33).

[46]) 1464, 23 Agosto — test. . . . . . . io Dona orsa . . . de la contrada di san marchuola . . . t[e] ser bartholomeo depentor da Muran. (Arch. St. S. N. test. B. 821 N. 233, Rosso Nicolo).

[47]) 1463, 23 April — test. . . . Ego Maria relicta dom. laurenti barbier de confinio sancte marie formose . . . t[e] Magister Bartholomeus massarin (?) pictor de dicta contrada. (Arch. St. S. N. test. B. 86, N. 86 Tomaso de Bernardo).

[48]) 1521, 29 Luglio — „Zuam Alvise Vivarin a nome di Lucia sua sorella mogier de ser bortolamio Gaban da Muran, e Nicolosa fo mogier de ser Andrea de Lazaro dalla Volta“, fa un traslato dalla Ditta Rosso alle suddette.

1521, 31 Luglio — Si registra ciò che „die haver . . . . ser Z. Alvise viverin „q. ser bortolomeo e d.[a] lucia viverin, e d.[a] nicolosa di lazari q.[m] ser Andrea . . . .“ (Arch. St. Estimo 1514, quad. 57 e 131).

[49]) 1519, 30 Marzo. — Ser Zuan Alvixe Vivarin. *(Marginalnote)* adi 7 Dicembre 1523 paso di questa vita. (Arch. St. S. gr. S. Gio. Evang. Mariegola N. 13).

Alvise Vivarini.

Auf Grund der gefälschten Jahreszahl 1414 auf dem Kreuztragenden Christus in der Sacristei von S. Giovanni u. Paolo in Venedig und derselben Jahreszahl und Signatur auf den früher als Diptychon vereint gewesenen Tafeln der Heiligen Johannes Battista und Mathaeus in der Kirche S. Pietro Martire in Murano haben besonders venezianische Schriftsteller versucht, zwei Alvise Vivarini, einen älteren und jüngeren, aufzustellen, obgleich der Stilcharakter der beiden Bilder auf einen Meister des Endes des XV. Jahrhunderts verwies. Die Fälschung auf den letzteren zwei Tafeln, die sich jetzt in der Accademia di Belle Arti befinden, ist wieder entfernt und ist man nun einig in der Ansicht, dass es nur einen „Alvise Vivarini pittore" gegeben hat, wie es ja schon seinerzeit Padre Lanzi richtig geschlossen hatte.

Aus dem Datum des Notariatactes über die Mitgift der ersten Frau des Antonio Vivarin ([25]) und aus den Angaben des Testaments dieser Antonia, Frau des Antonio Vivarin vom Jahre 1457 und 1458 ([31], [32]) können wir schliessen, dass Alvise, der älteste der Söhne und vielleicht zweites Kind seiner Eltern, noch nicht die „età legittima" erreicht hatte.

In M. Ferro's grundlegendem Werk: Dizionario, del Diritto Comune e Veneto Band I p. 688 erhalten wir Aufschluss, zu welcher Zeit nach venezianischem Recht die Kinder die „età legittima" erreichten und finden wir da das frühe Alter von 14 Jahren angegeben. Wir können also vermuthen, dass Alvise um das Jahr 1458 im Maximum 12 Jahre zählte, also etwa 1446 geboren wurde.

Die archivalischen Nachforschungen geben keinen Aufschluss über die Jugendzeit des Alvise. Das erste Datum auf einem Bild, welches wir kennen, ist das Jahr 1475 auf der Pala zu Monte fiorentino bei Macerata Feltrina.

Wie schon erwähnt, wurde Alvise im Jahre 1476 in die Mitgliederliste der Scuola Grande della Carità eingetragen, als Ser Alvise de Antonio depentor (ohne Zunamen), aber später, 1488, steht geschrieben: „Alvise Vivarin depentor per non aver fato le fazion e non esser vegnudo za molti annj ala schuola essendo sta amonido e sta meso fuora." [50])

Da aber bei dem Eintrag 1476 weder, wie sonst in den genau geführten Listen üblich, die Marginalglosse über den Tod, noch über die Ausstossung beigefügt ist, so können wir mit Bestimmtheit annehmen, dass der Eintrag Alvise di Antonio depentor den Alvise Vivarini meint.

Im Juli 1488 schickte Alvise, schon lange von dem Wunsch beseelt, seine Geschicklichkeit zu zeigen, ein Bittgesuch an den Dogen, in welchem er sich erbietet, für den grossen Rathsaal, in dem schon Gentile und Giovanni Bellini einige Jahre gearbeitet hatten, ein Bild zu malen, bloss erbittet er Zahlung für den Preis der Leinwand und der Farben und den Lohn der Gehilfen, im Uebrigen verlässt er sich auf das Urtheil und Gut-

---

[50]) Arch. St. Sc. gr. della Carita. — Ordinario delle successioni: 1450—1545.

dünken des Dogen, der den „gerechten, redlichen und passenden Preis festsetzen wird.“ — Am 29. desselben Monats wird das Anerbieten des „egregij Aloixsij Vivarino de Murano“ angenommen und ihm die Stelle im Rathsaal zugewiesen, wo sich das verdorbene Fresco des Vittore Pisanello befand.[51])

Aus dem Jahre 1491 haben wir einen Autograph des Alvise, der wegen der Person des Erblassers Franciscus Anechini quondam Andreae da Ferrara, eines Angehörigen einer Künstlerfamilie, und der Person seines Mitzeugen, des reichen florentiner Adligen Strozzi bemerkenswerth ist.[52])

Im Jahre 1492 wird Ser Alvise bavarin pentor Sa. Trinità in die Mitgliederliste der Scuola grande di San Marco eingetragen.

In der Contrada di Santa Trinità (vulgo Ternita) können wir sonst keine Vivarini nachweisen, Alvise muss also, durch irgendwelche Gründe veranlasst, den Wohnort des Vaters und Oheims, S. Maria Formosa, verlassen haben.

Die Kirche S. Giov. in Bragora besass als kostbare Reliquie den Leichnam des San Giovanni Elemosinario und beschloss 1493, ein hölzernes Reliquar, das zugleich als Altaraufsatz diente, herstellen zu lassen.[53])

---

[51]) Lorenzi Giambatta: Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale pag. 102 u. 103.

[52]) 1491. 5 Martij — test. . . . Ego franciscus anechini quondam Magnifici Andree de ferraria habitans in Venetiis in confinio sancte fusce.

Ego Magister Benedictus redaldus fisicus testis iuratus et rogatus subscripsi.

Ego Alexander de Strozzis condam Domini Johannis francisci de florentia testis iuratus scripsi.

Ego Alovixius vivarino quondam ser Antonij testis iuratus scripsi (Arch. St. SN. test. B 21 N 85b Bonamico Francesco.

[53]) 1490—91 — . . . Spexe del Crucifixo de mezo la gexia — A messer fra Christopholo Rizo piovan contadi per el dito a maistro lardo da san ljo destajador jn pini fiade per la figura del nostro Signor mess. Jesu Christo de legname jntajada chomo qui soto et prima.

adj. 16 frever 1490 (1491) per chaparo duc. uno . . . .

adj. 30. April 1491. per resto duc. 7 . . . .

adj. — dito per beverazo al fante del dito — — L. — s. 4.—

adj. — dito, per condur via quelo dala dita botega — — L. — s. 2.—.

A spexe del crucifixo de mezo la gexia . . . .

adj. 17 Lugno, per el legno dela croxe et portadura contadi a maistro lardo todescho — — L. 1. s. 12.

adj. 24 dito per el legno da tegnir el zexendelo (*lampada)* — de sopra la croxe contadi a maestro alexandro da caravazo — — L. 7 s. 10.

adj. dito per depenzer la figura del nostro Signor messer Jesu Christo el legno dela croxe et el legno del zexendello et dorar contadi a maestro lunardo depentor duc. sie e mezo — — — . . . .

. . . .

1495, 24 Gennaio — Per spexe del altar et monumento del chorpo de messer san Zuane elemoxinario . . . . contadi a mo Alexandro de charavazo per el monu-

Mit den nöthigen Schnitzarbeiten wurde Alessandro da Caravaggio beauftragt und ein gewisser „Lardo tedesco, intagliator", dessen Namen wir hier zum ersten Mal in der Kunstgeschichte auftauchen sehen. (Lardo ist wohl eine Corruption von Leonardo.) Dieser Lardo hatte drei Jahre vorher ein beachtenswerthes grosses Crucifix geschnitzt, welches damals den Lettner des Chors schmückte, jetzt aber über der Sacristeithür aufgehängt ist. Nun schuf er, in Hochrelief in Holz geschnitzt, die liegende Figur des Bischofs S. Giovanni, welche gegenwärtig noch in der Kirche hinter Gestühl aufbewahrt wird. Dieselbe ist für gewöhnlich unzugänglich, der Kirchendiener (nonzolo) entfernt aber auf Ansuchen die Rückwand des Gestühls und zeigt sie vor. Dieses beachtenswerthe, übrigens keinen deutschen Stilcharakter zeigende Werk ist jetzt ganz vergoldet, wurde aber damals dem Zeitgeschmack gemäss von „maestro Leonardo abitante a S. Luca" mit Malerei versehen; derselbe Leonardo hatte auch 1491 das Crucifix bemalt. Ohne Bedenken können wir diesen Leonardo als den Leonardo Boldrin da San Luca ansprechen, den wir später noch ausführlicher zu behandeln haben.

Die malerische, ornamentale Ausschmückung des Antependiums, der Predella und anderer Theile des Altars wurde dem Trevisaner Maler Girolamo dai Pennachi, dem Bruder des Pier Maria, übertragen. Von diesen Arbeiten hat sich nichts erhalten. Alvise Vivarini führte für diesen Altar aus: „l'jmagine della testa del nostro Signor depinta," die oberhalb des Reliquariums placirt wurde und für welche Arbeit er am 9. April 1494 L. 74.— e soldi 8 c erhielt.[54]) Diese Tafel existirt noch, wurde 1737 mit

mento predito lavorado et jntaiado con le cholonele de zoto, anzoli de sopra et quaro jn pini fiade *(a cominciare dal 7 Marzo 1493)* .... L. 217 s. —.

Per spexe dite .... contadi a mº lardo [todesco] destaiador adj. 3 Zugno 1493 per la figura dela jmagine del chorpo de mess. san Zuane elemoxinario posta in sopra la parte davanti del dito monumento jntaiada de mezo relievo .... L. 34. s. 4.—.

.... Per spexe dito .... contadi a mº lunardo depentor sta a san Lucha per depenzer la figura del chorpo de mess. san Luane posto sopra la portela del dito monumento et dorar dita portela.

adj. 4 avosto 1493 per parte .... — — L. 24 s. 16.

adj. 28 zener per resto .... — — L. 18 s. 18.

.... Per spexe dite, ... contadj a mº Jeronimo daj penachi per depenzer la tavola davantj laltar el schabelo de sopra laltar et dar lo azuro al monumento jn pini fiade ...

adj. 13 Zener 1493 (1494) .... — — L. 6. s. 4.—.

adj. 18 dito .... — — L. 2. s. —.

adj. 27 dito .... — — L. 12. — s. 8.

adj. primo frever per' resto .... — — L. 21. s. 14.

[54]) .... Per spexe del altar et monumento del chorpo de messer san Zuane elemoxinario .... contadj. adj. 9 April 1494 a mº Aluuixe vivarin depentor per una jmagine della testa del nostro Signor depinta mesa in sopra el monumento predito .... — — L 74. s. 8.

. . . .

einem Rahmen versehen und oberhalb einer hl. Veronica des Schiavone angebracht, gegenwärtig an der Seitenwand rechts vom Eingang in traurigem, ganz übermaltem und verdunkeltem Zustande sichtbar.

Am 27. März 1492 gab Cristoforo Rizo, Pfarrer der Kirche Giov. in Bragora, dem Alvise Vivarin 10 Ducaten Aufgeld (caparra) für die Ausführung von Malereien des Altars des hl. Sacraments oder Corpus Christi in der Kapelle der Navagero.

Dies war die Auferstehung Christi und drei kleine Täfelchen, welche die Predella dazu bildeten. An demselben Tage wurde auch mit dem Bildhauer Alessandro da Caravaggio ein Vertrag abgeschlossen zur Herstellung und Vorbereitung der zu bemalenden Tafeln, des Rahmens und des „sofitado“, einer Art Baldachins, der den Altar nach oben abschloss. Diese Arbeiten wurden sehr langsam ausgeführt, wie es scheint, für einige Zeit unterbrochen, so dass die Malerei erst am 4. April 1498 vollendet war und zwar erst nach einem neuen Vertrage vom Januar 1497.[55])

Im Jahre 1502 schuf Cima da Conegliano für dieselbe Kapelle für

---

Per mo Alexandro da charavazo .... contadj .... adj. 30 Avosto 1494 per chaparo dela pala de ligname del sagramento die far el dito benche el scrito sur adj. 27 Mazo, perche sta in quel zorno fato el marchado .... — — L. 62.—.

[55]) Per mo Aluuixe Vivarin depentor .... contadi al dito adj. 27. mazo 1494 per caparo dela depentura de laltar del Sagramento die far el dito duc, 10 ....

.... 1497, 24 Luglio. — Per spexe dela pala del altar del chorpo del nostro signor — a mo Alexandro da charavazo per la pala de ligname con el suo sofitado con tuto lornamento de ligname de ogni sorta è in quela si per ligname chome per jntaio et ogni manifatura a tute sue spexe compida chome die star con la tavola davanti l'altar soazada per el dito altar segondo chome rimaxe dachordo con mess. fra Christophalo rizo jn eso tempo piovan adj. 27 mazo 1494 .... duc. 25 ....

1497, 8 Settembre. — Per mo Aluuixe Vivarin — a chasa *[cassa]* contadi per parte del depenzer dela pala del chorpo del nostro Signor, duc. quatro .... 1497, 28 Novembre. — Per mo Aluujxe Vjvarjm — a chasa contadi al dito per parte dela depentura de la pala del chorpo del nostro Signor, duc. diexe .... (Arch. della Chiesa di S. Giov. in Bragora — Ba I. Registri procuratore di chiesa libro No. 2. Cassa fabbrica 1486—1498.)

1498, mo Aluuixe vivarim die dar adi 3 Marzo .... per chaparo et parte dela pentura del altar del sagramento — — L. 148. — s. 16. —.

adj. 14 April. — A chasa contadj al dito per resto dela pentura dela pala del altar del chorpo de nostro Signor, duc. sedexe val. .... L. 99. — s. 4.

adj. 4 April a mo aluixe Vivarim per la pentura dela dita pala chomo in el marchado jo Convenzion reformada adj. 24 zener 1496 [1497], duc. .... quaranta .... —

adj. dito a chaxa contadi per barca per condur quela in Cesia et per beverazo al zovene de mo Aluixe, jn tuto .... val. L. — s. 12. —. (Arch. della Chiesa S. Giov. in Bragora. Libro 3. 1498—1500, ct. 627.) Die zwei letzten Punkte wurden schon von Don V. Botteon u. Dr. A. Aliprandi: Ricerche intorno alla vita ed alle opere di Giambatta Cima pag. 212 veröffentlicht.

den Altar des Kreuzes gewissermassen ein Pendant in der Pala der hl. Helena und des hl. Constantin, ebenfalls mit drei Predellentäfelchen.

Im vorigen Jahrhundert wurden diese Altäre entfernt, die Tafel des Alvise an der Evangelienseite, die Tafel des Cima an der Epistelseite des Chors aufgehängt und die sechs dazu gehörigen Predellentäfelchen in den Sacristeicorridor gebracht; 1819 endlich wurden diese Täfelchen in einer Reihe unter einem Triptychon des Bartolomeo Vivarini vom Jahre 1478 angebracht, das sich in derselben Kirche befindet, über dessen Entstehung jedoch in den Büchern der Fabbriceria vollständiges Stillschweigen herrscht. Es ist daher anzunehmen, dass Bartolomeo Vivarini dieses Bild nicht im Auftrag der Kirchenverwaltung malte, sondern dass dasselbe vielleicht von ausserhalb, durch ein Geschenk oder eine Stiftung, an dieselbe gelangte.

In dem Jahre 1495 wird der Lohn für die Maler in dem grossen Rathsaal festgesetzt und heisst es da: Maestro Alvise Vivarini, depentor in Gran Conseio comenza a di 24 Marzo 1492: a ducati 5 al mese da esser prontadi del suo lavor per termination di Signori: a l'ano ducati 60.[56])

Unter den Zetteln der Pächter und Agenten des Klosters S. Giorgio Maggiore finden sich in den Jahren 1495 und 1497 einige Zahlungen registrirt, die „ser aluixe bavarjn" gemacht hat[57]), jedoch ohne Angabe des Zweckes. Vielleicht ist es der Miethszins für ein Haus in S. Trinità, wo in der That die Benedictiner Häuser besassen, oder Abzahlung einer Schuld. Uebrigens darf man nicht vergessen, dass Cicogna, der die alten Acten des Klosters studirt hat, erwähnt, dass Palma giovine, um das Jahr 1595, eine „Pala della Madonna" die von der Hand des Alvise war, restaurirt hat. Ueber den Verbleib derselben ist nichts bekannt.

Es ist das Verdienst des Herrn Dr. Georg Gronau, folgende Notiz in dem Notatorium der Scuola Grande di San Marco entdeckt zu haben:

Am 11. März 1499 vereinigten sich die Häupter der Schule, um zwei „çonfratelli poveri" zu wählen, an welche die der Schule gehörigen und zu diesem Zwecke disponibeln Häuser abgetreten werden könnten; bei dieser Gelegenheit erhielt „ser Aloixe bavarin" ein Haus in der Contrada di santa Croce.[58]) Wie wir gesehen, wurde Alvixe bavarin pittore sieben

[56]) Lorenzi Giambatta: Monumenti .... pag. 115.

[57]) Arch. St. Monastero di S. Georgio Maggiore. B. 80.

Conti de spese de ser Nicolo factor de marzo 1495
.... 17 da ser aluise bavarjn — d. 2. 3. 2. ...
Novembre 13 Da ser aluixe bavarin conto luj — d. 2
Poliza de Ser nic° factor del meser ferzer 1497
... 16 da ser alujxe bavarjn conto luj ..... d. 1. —
1497 adi 5 lujo per fatura de 3 bandiere — L 3 —
17 lujo ... contj al depentor per el padre aba L 15. S. 10.

[58]) MCCCCLXXXXVIIII — adí III marzo.

Ommissis.

A dí ditto post prandium.

Sendo reduto misier lovardian et compagni per numero 16 a la bancha per

Jahre vorher in die Schule aufgenommen, in den sehr sorgfältig geführten Listen kommt jedoch seit dieser Zeit kein anderer Bavarin vor, es muss also unter diesem armen Bruder der Maler Alvise Vivarini gemeint sein.

Was nun den Begriff „povero" in dem citirten Passus anlangt, so muss festgestellt werden, dass darunter nicht der tiefste Grad von Armuth gemeint ist, wie in gegenwärtiger Zeit z. B. ein alter Mann, dem eine Stelle in einem Pfründnerhaus zuertheilt wird, sie aufweist. Nicht Nothstand, sondern beschränkte Verhältnisse sind gemeint, z. B. ein wohlverdienter Mitbruder ist durch Alter oder Krankheit an der Arbeit verhindert, durch zu grosse Familie, durch Schuld Anderer oder Unglücksfälle in beschränkte Verhältnisse gerathen. Ein deutliches Beispiel zur Unterstützung dieser Auffassnng des Begriffes „povero" bietet der Fall des Maestro Giovanni Candi carpentario, der in derselben Scuola di San Marco arbeitete, auch Architect der berühmten thurmartigen Wendeltreppe des Palastes Contarini in S. Paterniano war, diesem wurde 1506 auch ein Haus und zwar in derselben contrada di santa Croce zugetheilt, die ein gewisser Marino del Purgo innegehabt hatte. Wir sind durch das Testament des Maestro Giov. Candi über dessen Vermögenszustand unterrichtet und ersehen daraus, dass er nicht etwa „bettelarm" genannt werden konnte.[59])

Uebrigens befand sich der Rahmenschnitzer Antonio Vivarini's Ludovico da Forli auch im Jahr 1464 in dem Armenhospitale der Scuola di San Giov. Evangelista und wurde 1476 auch ihm ein Haus in S. Barnaba abgegeben.

Am 6. August 1501 schloss der Vorstand der Schule von S. Marco einen Vertrag „col notabel homo mistro Alvise Vivarini de Muran" für die Anfertigung eines „penello" oder einer Kirchenfahne gemäss eines Beschlusses vom 1. Juli 1501, da der alte „penelio" durch Feuer zu Grunde gegangen war, um den Preis von 100 Ducaten, den Stoff abgerechnet, mit der Verpflichtung, dieselbe am Ende des Monats Februar 1501 abzuliefern, so ist das Document zu verstehen, da in der venezianischen Zeitrechnung das Jahr mit dem 1. März beginnt.[60]) Simonsfeld bespricht in seinem

---

far elettion de do poveri fradelli et a quali darli do caxe che al prexente vacano una a castello et l'altra a santa croxe alditi et iusti numero 22 che furono ala prova haveno più ballote li sottoscritti do, et sono rimasti

ser piero de staj.	de si numero 14 de no numero 2	et questo toca quello de Castello.
ser alvixe bavarln	de si numero 13 de no numero 3	a questo toca quello de santa croxe.

(Arch. St. Sc. gr. S. Marco Reg. 17 Notator. 1498—1530.)

[59]) Pietro Paoletti, — L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia P. II p. 258—260.

[60]) Laus deo 1501 adj. 6 Agosto.

Noi guardian e compagni dela schuola de misser San Marco. In questo zorno ad honor de dio e de la gloriosa verzene maria et del vanzelista messer

Werk über den Fondaco dei Tedeschi diesen Punkt über die griechische Indiction ausführlich[61]), wir haben, wie herkömmlich, in allen Documenten, die Januar und Februar datirt sind, die allgemein üblich Jahreszahl gesetzt und die Indictionen ganz weggelassen. Dieser Vertrag ist von Alvise eigenhändig mit einer längeren Formel unterschrieben, von der wir einen Theil als Beispiel seiner Handschrift reproduciren. Das Schicksal dieses „Penello“, der wohl wie die meisten seiner Genossen sehr kurzlebig war, ist nicht weiter bekannt.

Die Notiz über die Ueberlassung eines Hauses an Alvise weiter verfolgend, finden wir aus einem Eintrag in das Notatorio der Schule von San Marco, dass Alvise am 20. März 1502 schon gestorben war, da das von ihm bewohnte Haus in Santa Croce für einen anderen armen Bruder frei geworden ist.[62])

---

san marcho et ad honore di questra nostra schuola, haveno facto e concluso marchado cum el notabel homo mistro alvise vivarini de muran, de far el nostro penello e la qual die esser per luj facto cum ogni diligentia e zentillezza segondo ordine e forma de el desegno che per luj e stato facto. Et per nuj visto e de man de messer lo guardian sotoscritto: et piu presto quelo die megliorar che altramente. In en qual penello veramente die intravegnir tuti queli colorj pertinenti el necessarii et precipue azuro oltremarin et oro mazenado segondo lobieto et apetito nostro. El segondo che per messer guardian overamente Compagni li sara imposto. E pel qual pendo die haver per suo masede ducati cento dandoli nuj el zendado et non altro prometendo el dito mistro alvise per darne el dito nostro penello. In tempo nostro per tutto 1501 aliter deschazi del terzo del pretio e Cusj per confermation de questo nostro marchado el sopradito mistro alvize se sotto serivera esser cussj contento. E die lavorar el dito penello de oro dopio.

Io Piero dj Franseschi fo de ser Marcho degan alle banche de ordine de la magnificentia de misser lo guardian nostro misser Zuan Jacopo de lescelso consegio dei X scrissi.

Io alvise vivarin son contento de quanto e soprascritto e prometo de osservar quanto de sopra se contien.

Nui Zuanjachomo di Michieli guardian de la Schuola de messer san marcho siamo contenti et prometemo at supro.

Atergo. Merchado del penello de la schuola de misser San Marcho. 1501 6 augusti.

(Arch. St. Sc. gr. d. San Marco B. 24 T. N°. IV F. und N°. 17, c^{te} 15^{t})

[61]) Henry Simonsfeld: Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig, Vorwort XXII.

[62]) 1502 adi 20 Margo. — Vacando infrascritte case nostre per la mortte di quelj che le posedevano per lemosini dela schuola in vita solamentj et siando da proveder ala eletion de altrj nostri poverj al benefizio de quele le dano consideration e respettj che prettendado come fano le venerande

In der Kirche der Frari, in der im Jahre 1361 von der Scuola dei Milanesi errichteten Kapelle, trägt der aus istrischem Stein gefertigte Altar an seiner Basis am Schlusse der Inschrift die Jahreszahl MDIII, welche sehr wahrscheinlich auch auf das grosse Altarbild mitbezogen werden darf. Auf diesem befindet sich die Inschrift „Quod Vivarine tua fatali sorte nequisti Marcus Basitus nobile prompsit opus.“ Da man aus dem Vergleich dieses Bildes mit den beiden schönen Tafeln des Alvise im Berliner Museum den Schluss ziehen darf, dass sich gewiss sehr viel eigenhändige Arbeit des Alvise auf dem Bild vorfindet, andererseits aber einige der stehenden Heiligen deutlich den Stilcharakter des Basaiti aufweisen, so ist gewiss der Schluss berechtigt, dass Basaiti's Arbeit nicht nur eine einfache Retouche und Fertigstellung des schon grösstentheils vollendeten Bildes darstellte, sondern gewiss längere Zeit in Anspruch nahm. — Nimmt man, was nicht gerade ungereimt, das Fest des hl. Ambrosius im Juni 1503 als Enthüllungstag des ihm geweihten Altars an, so hätte Basaiti ein Jahr dazu Zeit gehabt.

In der Lebensbeschreibung des Bellini spricht auch Giorgio Vasari von den Arbeiten des Alvise in der Sala del Maggior Consiglio und sagt: Averebbe il povero Vivarini con suo molto onore seguitato il rimanente della sua parte, ma essendosi come piacque a Dio per la fatica e per essere di mala complessione, morto, non andò più oltre.

Was der Arentiner über die Gesundheit des Alvise schreibt, steht also, wie wir jetzt sehen, gut im Einklang mit der kürzeren Lebensdauer, über 50 Jahre, unter 60 Jahre, den beschränkten Verhältnissen, die eine Unterstützung von Seiten der Scuola di San Marco nothwendig machten, der Spärlichkeit der Werke im Palazzo Ducale und der grossen Langsamkeit in der Ausführung derselben.

Es ist übrigens aber auch interessant zu sehen, wie lange der Consiglio dei X die von Alvise begonnenen Arbeiten liegen liess, erst am 28. Sept. 1507 werden Giovanni Bellini, Vetor dicto Scarpaza, Vector quondam Mathio (Belliniano) und der Garzone Hieronymo damit beauftragt, die Bilder fertig zu stellen. Wir erfahren da, dass eins fertig, eins kaum begonnen und das dritte ganz unberührt war. (Lorenzi S. B. Monumenti pg. 142.)

Obgleich die Ausbeute von Notizen über das Leben Alvise Vivarini's spärlich ausgefallen, so reicht dieselbe doch immerhin dazu aus, einen gewissen Gesammteindruck zu erwecken; dieser ist gewiss nicht derart, als die Theorie vermuthen liesse, welche Alvise zu einem glänzenden Haupt einer weit verbreiteten Malerschule stempeln möchte.

---

monache de Santta † lj vicine de comprar ditto nostro hospedal con tutte case confine da quela, de far ttal dechiarattion hora che siano libere dale obligation di izinque duc. per casa in caso di vendede . . . . le chaxe son questj . . . . la casa in cortte de lo spedal nela qual stava el quondam aluuixe bavarin . . . .

Nota chomo adi — marzo 1502 fo mesi tre nostri fradeli in le dite tre caxe zoe in luogo di . . . . ser aluixe bavarin fo meso ser rado de Michiel (Arch. St. Sc. gr. S. Marco No. 117 cte 17to).

Bartolomeo Vivarini giuniore e Battista Vivarini.

Es ist bis jetzt unbekannt, wann und mit wem Alvise sich verheirathete und wie viele Kinder er hatte. Es ist jedoch gewiss nicht zu weit gegangen, zu vermuthen, dass der „Bartolomeo Bavarino pittore, quondam ser aloysij de contrata sancte Marie formose“ ein Sohn des Malers Alvise war. Er war mit Adriana del fu Paolo Pacasani verheirathet und erhielt am 21. Juni 1506 eine Gabe von 30 Ducaten von der Scuola grande della Misericordia; wahrscheinlich in Folge einer der vielen Legate, über welche diese grossen Schulen verfügten und in denen die Bestimmung getroffen ist, gelegentlich gewisse Summen an diejenigen Mitbrüder, deren Töchter sich verheirathen, auszuzahlen.[63]) Marino Sanuto berichtet, dass am 22. März 1522 die Signoria der Armenia, Tochter des Alvise da Muran „depense li quadri del major Consejo“, einer verheiratheten Frau, auf 10 Jahre das Privileg gewährt, gewisse Schiffchen aus Glas herzustellen.[64])

Es ist dies ohne Zweifel dieselbe Hermania, Tochter des verstorbenen Malers Aloysij Vivarini und Frau des Domenico dei Calvi, genannt Bascarini, welche am 5. October 1569 ihr Testament macht. In diesem spricht sie nicht von anderen Vivarini's, sondern bloss von ihren Kindern.[65])

In dem oben erwähnten Testamente der Diana, Frau des Malers Sebastian Garzatori von Schio, unterschreibt sich ein Battista Bavarin depentore als Zeuge. In dem zweiten Testament der Diana finden wir ein Vermächtniss zu Gunsten einer Adriana, Tochter des verstorbenen Ludovico Bavarin, abgeändert, nicht unmöglicher Weise auf Zuspruch des Battista, der dieses lieber einer seiner Verwandten zuwenden wollte. Sonst hören wir von Battista nichts; es kann sein, dass er ein zweiter Sohn des Alvise war, der nach dem Tode seines Vaters in das Atelier dieses Malers Sebastian als Gehilfe ging, wir werden noch öfters die Unterschrift von

[63]) 1506. 21 Giugno — „. . . . apud domum magistri Iacobi a Canttone . . . . Ibique providus vir ser bartholameus bavarino pinctor q. ser aloijsij de contrata sancte marie formose coniux done adriane filie q. ser pauli pachasoni per se et suos heredes rogavit cartam securitatis . . . . viris guardiano et sociis scolle . . . . marie misericordie . . . . de ducatis triginta sibi expectantibus . . . . vigore unius gratie facte pro legato q. d. leonardi bevilaqua et . . . . ipse bartholameus bavarino . . . . confessus fuit recepisse a infrascriptis . . . . guardiano et sociis ducatos triginta. . . . .“ (Ba 236.) Arch. St. Sc. gr. della Misericordia.

[64]) 1521, 22 Marzo — „Fo posto per li consieri poi leto, una gratia di una Armenia fo fla di Alvise da Muran, depense li quadri del major Consejo, et moier di . . . . qual fa nave di vero, et dimanda di gratia per anni X. altri cha lei non possi far sotto pena, ecc. et fo prese 97/27/8“. Diarii di Marino Sanuto Vol 30 Cte 26.

[65]) 1569, 5 Ottobre — (Test.o) „. . . ., Hermanie filia q. D. Aloysii Vivarini pictoris et uxor ser dominici dicti bascarini de calvis filatorij . . . . lasso duc.ti cinque ala fla de mia fla bernardina lasso duc.ti diese a mia fla isabeta. de el Resto de tutti li mej beni . . . . lasso . . . . erede Simon mio fiol . . . . et se no el sarà vivo voglio . . . . che siano mij heredi el ditto mio marido, et suo fratello mo Zuan Giacomo . . . .“ (Ibid. S. N., Ba 253, Contenti Antonio.)

Gehilfen unter den Testamenten von Malerfrauen finden. Es kann aber auch sein, dass die Adriana die schon oben erwähnte Tochter des Ludovico Bavarin Drapier und Frau des Arztes Sigismondo Arlati ist und dass Battista zu dem Zweig der Vivarinis, die sonst nicht Künstler waren, gehörte, eventuell mit Giovanni, Sohn des Alberto, in Beziehung stand und so sich bemühte, seiner Tante den Vortheil des Vermächtnisses zu erwirken.[66])

---

[66]) 1506, 21 Julii — test. . . . . ego Diana uxor magistri Sebastiani de Schio pictoris de contrata sancti Silvestri . . . . Item lego Sebastiane filie prefati ser Jacobi Antonii conmissarii mei unam vestituram meam de panno ruano . . . .

te Jo mi Batista Bavarin depentor fu teste gurato et pregato.

(Arch. St. S. N. test. B. 542 N. 160 Barone de Grigis.)

1508, 5 novembris — test. . . . . ego Diana uxor ser Sebastiani de Schio pictoris in confinio Sancti Silvestri . . . . tamen nolo quod illa investitura panni roani quam ligabam Sebastiane . . . . ipsa investitura detur Andreane filie quondam ser Aloysii Bavarini et quod dicta Sebastiana nihil habet . . . .

(Arch. St. S. N. test. B. 542 N. 167 Barone de Grigis.)

1510, 9 decembris — test. . . . . Ego Andriana uxor ser Sebastiani de Garzatoribus de schio pictoris in confinio santi Silvestri . . . . (Testament der zweiten Frau.)

(Arch. St. S. N. test. B. 542 N. 13 Barone de Grigis.)

Contributo alla storia della scultura a Bologna nel quattrocento

di **Francesco Malaguzzi Valeri.**

Nella scultura, Bologna ebbe artisti proprii molto tardi e di non gran valore, in confronto specialmente alla Toscana. In compenso però a Bologna convennero artisti forestieri di merito sì da arricchirla di moltissime opere il cui esame formerà l'oggetto del presente studio. Nel 1267 era venuto Nicolò Pisano a scolpire la tomba di S. Domenico, sul finire del XIV secolo Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne veneziani a costrurre quella meraviglia che è l'ancona dell' altar maggiore di S. Francesco, e a intagliare alcune tombe. Una serie di sepolcri dei Lettori dello Studio, in massima parte di artisti sconosciuti, è pur da notare tra i saggi che precedono il rifiorire della rinascenza a Bologna e tanto più notevoli perchè rappresentano tutto ciò che rimane di meglio di sculture di artisti del luogo nel medioevo. Sono quelle d'Accursio e di suo figlio Francesco (1260), di Odofredo (1265), di Rolandino dei Romanzi (1284), di Egidio Foscherari (1289), di Rolandino Passeggeri (1300), di Liuccio e di Mondino dei Liuzzi (1318), di Bartoluzzo de Preti (1318), di Michele da Bertalia (1328), di Matteo Gandoni (1330), di Bonandrea de' Bonandrei (1333) di Pietro Cerniti (1338) di Bonifazio Galluzzi (1346), di Giovanni d'Andrea (1348), di Bartolomeo da Vernazza (1348) di Giovanni da Legnano (1383), di Andrea de Buoi (1399) di Roberto e di Riccardo da Saliceto (1403), di Pietro da Canetolo (1403), di Bartolomeo da Saliceto (1412), di Pietro d'Ancarano (1415), di Geremia Angeletti (1417), di Bernardino Zambeccari (1424), di Antonio Galeazzo Bentivoglio (1425?), di Nicolò Fava (1439). Al periodo di rifiorimento della scultura appartengono quelli di Graziolo Accarisi (1469), di Alessandro Tartagni (1477), di Pietro Canonici (1502). Più tardi quello di Lorenzo Pini juniore (1542).

I tipi dei monumenti sepolcrali variarono a seconda dei tempi: nel XIII secolo questi sepolcri consistono in una specie di grande ciborio piramidale. Dopo quello di Rolandino Passeggeri dell' anno 1300 incominciò il nuovo tipo delle arche sulle quali e scolpito di prospetto il Lettore in atto di far lezione agli scolari seduti a destra e a sinistra sui banchi: il

motivo della scuola si ripete in una serie di monumenti, de' quali alcuni veramente grandiosi[1]; in altri più semplici è' la sola figura del dottore steso sul letto di morte; si finì col mettere tanto la immagine del Lettore disteso quanto la scuola, con decorazioni nella parte superiore. Quanto agli esecutori di tali sepolcri, si sa ben poco, tranne alcuni. Nel 1318 Roso o Rosso da Parma scolpisce il sepolcro di Liuccio de Liuzzi e forse quello di Bertoluzzo dei Preti: nel 1348 Jacopo Lanfrani, l'esecutore del monumento a Taddeo Popoli in S. Domenico, eseguisce quello di Giovanni d'Andrea con un principio di forme che ebbero il massimo sviluppo nei monumenti a Bartolomeo da Saliceto (1412), ad Antonio Galeazzo Bentivoglio (1425?), a Nicolò Fava (1439); Jacobello e Pier Paolo veneziani avevano scolpito nel 1383 il sepolcro a Giovanni da Lignano di cui non rimangono che splendidi avanzi; nel 1412 Andrea da Fiesole scolpiva quello a Bartolomeo da Saliceto; nel 1428 circa Jacopo dalla Quercia eseguiva quello per la famiglia Vari destinato a racchiudere la salma d'Anton Galeazzo Bentivoglio e nel 1477 Francesco di Simone fiesolano quello ad Alessandro Tartagni.

Ma anche i sepolcri anteriori a quello splendido di Jacopo della Quercia appartengono per lo stile e per l' esecuzione al periodo precedente: i migliori sono certamente quello di Pietro da Canetolo eseguito con larghezza e che ricordano il fare diligente di Andrea da Fiesole per Roberto e Riccardo da Saliceto del 1403 e per Bartolomeo da Saliceto: questo ultimo firmato Opus Andree de Fesulis 1412.

Il rinascimento artistico si apre splendidamente a Bologna con Jacopo della Quercia. Rimandando il lettore che desiderasse avere maggiori particolari sulla attività di questo grande artista, vero precursore di Michelangiolo, al recente studio del Cornelius, ci limiteremo ad esaminare l'artista nel suo periodo bolognese, in relazione con l' ambiente e a rintracciarne la sua influenza, se ve ne sarà, nel periodo successivo.[2]

Jacopo della Quercia o della Fonte veniva chiamato a Bologna nel 1425 dall' Arcivescovo Lodovico Correr d'Arles governatore della città, allo scopo di presentare un disegno per la porta maggiore di S. Petronio ed eseguirlo. Il massimo tempio bolognese, la cui fabbrica si era iniziata fin dal 1390, attendeva ancora l'artista che eseguisse il rivestimento della facciata: la stessa costruzione dell' interno si era trascinata penosamente fino allora. Già nei primi anni del secolo si era progettato di ridurre in più economici limiti i disegni primitivi: nel 1409 era compiuta, secondo il disegno di Antonio di Vincenzo, primo architetto, solamente la parte bassa della facciata che era ornata delle mezze figure, delle quali il S. Pietro,

---

[1]) V. „Monumenti sepolcrali di lettori dello Studio Bolognese nei sec. XIII, XIV e XV illustrati da C. Ricci con 31 tavole fotografiche dello Stabilimento Poppi." Bologna. Fava e Garagnani. 1888.

[2]) V. Carl Cornelius „Jacopo della Quercia, Eine kunsthistorische Studie." Halle. W. Knapp. 1896. ill.

e il S. Paolo opera di Giovanni Ariguzzi e tutte le altre di Paolo di Bonaiuto veneziano; nel periodo 1418—1425 i lavori si erano limitati a fondare nuovi pilastroni delle navi[3]). La convenzione 28 Marzo 1425 tra l'arcivescovo e Jacopo della Quercia stabiliva che questi dovesse compiere il lavoro della decorazione della porta maggiore in pietra d'Istria entro due anni dal giorno che i marmi sarebber giunti in Bologna e su proprio disegno e per mercede di 3600 ducati d'oro di Camera del Papa. Il contratto è pieno di particolari e prescrive che lo scultore debba intagliare quattordici istorie del vecchio testamento nei pilastri, tre storie della Natività di due piedi per ciascuna figura, vent' otto mezze figure di profeti alte un piede e mezzo l'una; sopra l'arco della porta la Madonna col Bambino in braccio, e ai lati nostro signore messer lo papa e S. Petronio, a tutto rilievo, alti tre piedi e mezzo, oltre i leoni a lato della porta, le due figure di S. Pietro e di S. Paolo ritte sui pilastri, alte cinque piedi, le figura di G. C. portato dagli angeli e un Crocefisso sopra il fiorone del frontespizio; finalmente le figure dei profeti. Di tutte queste l'artista aveva presentata disegni a penna ma il contratto stabiliva che Jacopo dovesse anche eseguire cinque figure che non erano nel disegno: cioè G. C. e quattro altre „al senno et volontà di Monsignore"[4]).

Lo scultore si mise subito all' opera incominciando a recarsi a Milano per provvedere i marmi e a Ferrara per sorvegliarne l'imbarco. L'ultimo Ottobre dell' anno dopo arrivavano a Bologna le colonne di marmo per la porta. Ma qui incomincia la storia dolorosa di quel lavoro che doveva esser tirato in lungo per tanti anni. L'artista, sempre carico di ordinazioni, aveva precedentemente accettato l'impegno di eseguire i rilievi della fonte battesimale di Siena e quella Signoria gli mandava ordini sopra ordini di ritornare. Di qui una serie di malumori e di proteste da parte della Fabbriceria di S. Petronio che, a dire il vero, aveva buone ragioni in suo favore.

Nonostante ciò i fabbricieri pagavano puntualmente le rate mensili all' artista, a suoi garzoni Bartolo, e Agnolo Donino e le somme per gli acquisti e pei trasporti dei marmi, e pei viaggi di Jacopo a Milano, Ferrara, Venezia. Il lavoro proseguiva tanto lentamente che dieci anni dopo non era ancor finito: i fabbricieri dovettero sospendere l'assegno mensile e forse minacciare lo scultore di severe misure, perchè questi improvvisamente partiva da Bologna e da Parma e scriveva ai fabbricieri che se n' era andato „per esser libero e non preso imperciò che l'uomo preso non è inteso nè udito" e si protestava pronto a ritornare e a ripigliare il lavoro se gli si prometteva di dargli il suo avere (26 Marzo 1436). I fabbricieri gli risposero probabilmente nel senso richiesto, perchè troviamo ancora Jacopo a Bologna nello stesso anno, applicato al suo lavoro. Fu però obbligato a

---

[3]) Angelo Gatti. „La fabbrica di S. Petronio." Indagini storiche. Bologna 1889.

[4]) Gatti, Op. cit. doc. 37.

dare una cauzione pecuniaria di L. 350 per garantire il compimento della porta. Ma l'artista era indispettito e svogliato e l'anno dopo abbandonò per sempre Bologna per ritornare a Siena. Il Senato di Bologna scrisse alla Signoria di Siena per sollecitare il ritorno di Jacopo a Bologna: ma gli si rispose dando notizia della morte dell' artista avvenuta il 20 Ottobre 1438[5]).

Così il lavoro rimase incompiuto e non furono finite che le pilastrate dello sguancio e quelle istoriate, più la figura della Vergine col Bambino. Il Cornelius riconosce la mano del Quercia nella statua di S. Petronio nella lunetta della porta, ma per l'altra che l'accompagna non attribuisce all' artista senese che l'ordinamento generale, assegnandone l' esecuzione all' Aimo da Varignana. Le rappresentazioni dell' antico Testamento sono: la Creazione di Adamo, la creazione d'Eva, la disobbedienza dei primi padri, la cacciata di Adamo ed Eva, la condanna, il fratricidio di Caino, Noè che esce dall' Arca dopo il diluvio, Caim che deride la nudità del Padre, il sacrificio d'Abramo. Quelle del nuovo testamento: la Natività di G. C., l'adorazione dei Magi, la presentazione di G. C. al tempio, la Strage degli Innocenti, la fuga in Egitto. Queste rappresentazioni furon cosi spesso riprodotte e son tanto note che non occorre descriverle partitamente in questi che intendiamo non siano che appunti per uno studio completo. Alle belle osservazioni del Cornelius rimandiamo a questo punto il lettore circa la trattazione speciale che il nostro artista seppe dare a questi soggetti tanto cari all' arte figurativa, in confronto alle diverse maniere in cui furono trattati da artisti anteriori e contemporanei. Fu detto che Jacopo della Quercia fu il Michelangiolo del quattrocento: se questo epiteto gli è dato in vista dell' energia grandiosa che anima le sue figure mai sembrerà tanto appropriato come esaminando questo suo ultimo lavoro. Alcune sue figure hanno tale potenza di movimento e tale solennità d'aspetto da non trovar riscontro in nessun altra scultura di quel secolo così che, per trovarne di uguali, bisogna ricorrere a certi dipinti di Masaccio e del Mantegna; due ingegni che, in campo differente, presentano rassomiglianza con lo scultore senese. Si saprebbero trovare, anche nel secolo successivo, poche figure della imponenza del Padre Eterno nella creazione di Eva, di Jacopo, dell' Angiolo che caccia Adamo ed Eva, di Adamo che zappa e della grazia rozza ma ingenua dei due primogenitori al cospetto dell' Angiolo, dei due putti che si avvinghiano alle gambe di Eva che fila, di certi episodi della Strage degli Innocenti. Le sue composizioni, come nota il Burckhardt, sono qualche volta negligenti nei dettagli e grossolane talchè sono veramente piuttosto di un maestro di transizione; ma questa stessa negligenza si sposa bene col movimento che le anima. Nelle figure pel S. Petronio, alcune son troppo sommariamente modellate, anche tenuto conto dello stile proprio dell' artista e del carattere decorativo di tali lavori, ma nonostante ciò questi bassorilievi rappresentano certamente il suo capolavoro. In alcuni, come nel

---

[5]) **Gatti**, op. cit. V. Documenti dal 1425 al 1438.

gruppo della Madonna col Bambino, è unita mirabilmente la rappresentazione della forza e della salute con quello della grazia.

A far finire il lavoro della porta di S. Petronio interrotto dalle morte di Jacopo della Quercia si era presentato suo fratello Priamo pittore, che aveva presentato quale esecutore capace maestro Antonio di Pietro Brioschi da Milano (1442). Ma non se ne fece nulla e i fabbricieri poco dopo gli restituirono la cauzione presentata. In un documento dell' Agosto del 1442 senza indicazione di giorno, che si riferisce a quell' offerta di maestro Priamo, troviamo che vi si parla di „quandam sepolturam marmoream laboratam et sculptam per dictum quondam dominum Jacobum ad instantiam illorum de Varisde Ferraria“ [6]). Questo sepolcro era stato sottoposto a sequestro con ogni altro oggetto di Jacopo dalla fabbriceria di S. Petronio ed era valutato a duecento cinquanta fiorini. Il fratello dello scultore lo lasciò probabilmente ai fabbricieri a saldo del lavoro non compiuto. Sembra che più tardi si trovasse un compratore del monumento in Annibale Bentivoglio, signore della città, che destinò il ricco sepolcro a degna custodia delle spoglie del padre Antongaleazzo [7]). Il sepolcro addossato al muro nel postcoro della chiesa di S. Giacomo Maggiore a due passi dalla cappella Bentivoglio, fu costrutto dunque per uno della famiglia Vari, la quale ebbe parrecchi lettori in Ferrara e in Bologna; in seguito fu dedicato ad Antonio Galeazzo Bentivoglio del quale non era evidentemente adatto a racchiudere le spoglie, visto che questi non era stato nè dottore in legge, nè lettore. Ma sembra che allora, nel secolo dell' umanesimo, non si guardasse tanto pel sottile in queste cose. Ad ogni modo il sepolcro, che nella distribuzione sembra ispirato a quello di Bartolomeo da Saliceto (1412), è ricchissimo ed evidentemente di mano del grande senese, eccettuate le statuette delle Virtù e di S. Pietro, come osservò il Cornelius. La figura del lettore è distesa sul coperchio dell' arça coi piedi sui libri e ripetuta al di sotto, sulla fronte del sarcofago, in atto di far lezione agli scolari, seduti sui banchi: ai due angoli anteriori dell' arca e sul coperchio sorgono quattro figurette, le Virtù Cardinali: al sommo la Vergine col Bambino e, ai lati, S. Pietro e S. Paolo. I gruppi dagli scolari sono troppo affastellati, nè quelli del secondo piano razionevolmente distribuiti, ma le figure vi sono ben modellate e alcune (si noti specialmente la seconda a destra) di grande naturalezza.

Ascrivo a Jacopo della Quercia anche due edicolette in marmo del Museo Civico di Bologna, portanti i numeri 640, 641, di ignota provenienza coi bassorilievi della Vergine in trono col Bambino entro una nicchietta e un gruppo d'angioli che si abbracciano entro il timpano che

---

[6]) Arch. di Stato di Bologna. Comunale — Mandati 1°. 1438—1442. c. 140. pro porta magna Sancti Petronii.

[7]) V. Davia „Cenni istorico — artistici intorno al monumento di Antonio Galeazzo Bentivogli esistente nella Chiesa di S. Giacomo in Bologna. Tip. della Volpe. 1835.

sovrasta alla nicchietta, in una: e un S. Michele entro un' altra nicchia e una Sibilla entro il timpano nell' altra. I caratteri proprii di Jacopo vi sono tutti in queste figure dai panneggiamenti rigonfi e dalle mosse fortemente eseguite, ma forse nessun' opera dello scultore arriva alla dolcezza del gruppo della Madonna che si volta graziosamente verso il figlio e specialmente alla grazia infinita del gruppo dei tre angioletti abbracciati, in alto, se pure anche questo particolare è di mano del nostro artista. Le nostre ricerche per conoscere la provenienza delle due edicolette non approdarono a nulla perchè la Direzione del Museo non sa dare indicazioni di sorta in proposito. Ma è evidente che formavano parte di un più grande monumento e di un trittico d'altare di cui andò smarrita la parte centrale.

L'attività dell' artista senese non diede impulso agli artisti del luogo: tanto che non rimane in Bologna che un solo esempio, e anche questo mediocre, dell' influenza di quell' artista. È il monumento in terra cotta a Nicolò Fava (1439), lettore di Medicina, Logica e Filosofia, nella chiesa di S. Giacomo, ispirato a quello dei Varii. La figura del lettore è anche questa volta ripetuta due volte: sul coperchio, disteso sul letto di morte con le mani incrociate tra due figurette inginocchiate in atto di preghiera, e sul davanti della tomba, in atto di far lezione agli scolari divisi in due gruppi ai suoi lati. Al sommo del monumento sorgono tre statue: la Vergine col putto nel mezzo e S. Antonio e S. Nicola lateralmente. L'atteggiamento del lettore, i gruppi degli scolari seduti innanzi ai banchi disposti diagonalmente, la distribuzione delle figure in cima al sarcofago sono evidentemente ispirati al monumento dedicato ad Antongaleazzo Bentivoglio, ma l'esecuzione delle figure del monumento Fava è ben inferiore. I visi degli scolari ai lati del maestro sono allungati e deformi, le tre figure al sommo altissime e sproporzionate a quelle sottostanti. In conclusione il monumento a Nicolò Fava è probabilmente opera di un discepolo o di un imitatore di Jacopo.

* *
*

Nicolò da Puglia detto dall' Arca dopo che ebbe eseguita la splendida cimasa dell' Arca di S. Domenico è lo scultore di cui convien parlare dopo Jacopo della Quercia. Da qualcuno fu detto scolaro di questi per certi rapporti che si trovavano fra la sua Madonna col Bambino sul palazzo pubblico e la tecnica di Jacopo. Ma questi rapporti sono più apparenti che sostanziali perchè Nicolò, se è uno dei frutti della gran pianta dell' arte nuova del rinascimento che andavano ormai maturando dovunque nella seconda metà del quattrocento e se quindi può avere affinità con altri maestri usciti dal ceppo comune, è tuttavia una personalità artistica a sè e, come vedremo dopo che ne avremo esaminate le opere, ha delle particolarità tutte sue. Nicolò, benchè nato a Bari intorno al 1414,

ma forse dopo[8]), può considerarsi come un artista bolognese e perchè a Bologna esplicò tutta la sua attività e perchè a Bologna sposò, intorno al 1478, Margherita Boateri, e vi abitò per oltre venticinque anni, fino alla morte. Nelle nostre ricerche negli archivî bolognesi ci siamo infatti imbattuti spesso nel suo nome e su gli ultimi studî e su le nuove scoperte se ne può ormai ritessere la biografia. L'artista aveva acquistato a Bologna una casa con balcone, situata nella parrocchia di S. Maria Labarum coeli in via detta di Piazza Maggiore, scomparsa in seguito[9]) e in città possedeva beni e credito[10]). In questi documenti è chiamato Nicolaus quondam Antonii de Puglia sculptor et incisor marmorum, abitante continue in Bologna, in parrocchia di S. Proculo. E a Bologna morì il 2 marzo 1494, come assicurano le cronache.

Il primo suo lavoro o che almeno gli fu attribuito per un pezzo è il monumento ad Annibale Bentivoglio, in marmo policromato, nella cappella di questa famiglia in S. Giacomo degli Eremitani, datato del 1458. Il signore di Bologna è raffigurato a cavallo armato e corazzato: un portale architravato serve di cornice al gruppo. Il movimento del cavallo contrasta con la rigidità del cavaliere la cui figura è sproporzionata all' insieme benchè bella nei dettagli e specialmente nel viso rude e caratteristico che ricorda le medaglie di certi artisti ferraresi. Nel complesso, e per la data del monumento e per l'esecuzione, non ci sembra che il monumento si possa ascrivere con sicurezza a Nicolò, a meno di presupporre in lui un successivo cambiamento d'indirizzo artistico, il che non è naturale.

Per tutto ciò ci par più sicuro incominciare la serie dei lavori di Nicolò in Bologna col gruppo in terra cotta delle Marie piangenti intorno al corpo di Gesù Cristo, sotto il campanile della chiesa di S. Maria della Vita. Vi è apparsa recentemente la firma Opus Nicolai de Apulia sul guanciale su cui si abbandona il capo del Redentore: il campione contenente la descrizione dei beni temporali e spirituali dell' ospedale della Vita, presso l'Ospedale, ricordava appunto che il gruppo era di „mano di maestro Nicolò da Puglia dal quale l'Hospitale lo hebbe" nel 1463, come risultava dal Campione C. a carte 259, campione oggi smarrito. Il sentimento del dolore nelle donne, urlanti più che piangenti dinanzi al cadavere del Cristo, raggiunge in quest' opera pur troppo guastata da cattivi restauri e dai verniciami, una drammaticità grande, sicchè sembra raffigurare un dolore più che umano: è la rappresentazione dello spasimo che contrasta con la solenne tranquillità della morte. Ma il gruppo vuol esser considerato come una derivazione di quei misteri religiosi che nel quattrocento trovarono così grande favore in Italia, per comprendere la contrazione eccessiva di quei volti e la teatralità delle pose.

---

[8]) Vasari „Vite". 1898. II. 120. — Perkins „Les sculpteurs italiens" ed. di Parigi 1869. I. 55.

[9]) Archivio Notarile di Bologna. Libri delle copie 62. c. 262. 6 Marzo 1479.

[10]) 47. c. 318. e 18 Aprile e 26 Settembre 1478 Rog. Francesco Conti. filza 7 n. 177.

Nella vicina Modena un plastico di gran valore, Guido Mazzoni, ispirandosi a quelle rappresentazioni, modellò un gruppo quasi simile nel concetto a quello della Vita e si conserva in S. Giovanni. A Reggio un ignoto artista vi si ispirava per un gruppo del tipo di quello di Bologna, nella chiesetta del Signor Morto. A Bologna stessa nella cripta di S. Pietro un Cristo morto con le Marie piangenti, malamente attribuito ad Alfonso Lombardi, può riattaccarsi al gruppo di lavori consimili che nell' Emilia trovarono, come dicemmo, il grande interprete nel Mazzoni. Si sa d'altronde che un gruppo di questo artista, quello nella Cattedrale di Modena, era precisamente a Bologna, nella chiesa dell' Osservanza[11]).

Ma Nicolò deve particolarmente la sua fama alla meravigliosa cimasa in marmo della tomba di S. Domenico. L'arca del santo, custodita nella chiesa dei Predicatori, consisteva da prima nella sola tomba parallelepipeda, ricca di bassorilievi coi miracoli della vita del Santo eseguiti da Nicolò Pisano e da' suoi scolari nel 1267 ed era stata collocata nella cappella finita nel 1412 da Andrea da Fiesole. Non sembrando abbastanza ricca, il Reggimento e il Legato di Bologna Gio. Battista Savelli stendevano contratto, il 20 Giugno 1469, col nostro Nicolò per l'esecuzione di una cimasa alla tomba. L'artista si obbligò infatti di modellare, in marmo di Carrara, le figure del Padre Eterno, di due angeli, dei quattro Evangelisti, una Pietà con due angioli ai lati, la Resurrezione di Gesù Cristo, i quattro santi protettori Petronio, Domenico, Francesco e Floriano, i santi Vitale ed A gricoa S. Tomaso d'Aquino, S. Vincenzo confessore e due angeli sullo sgabello con un candelabro in mano; queste figure si sarebbero collocate secondo la disposizione che piacerebbe ai committenti; finalmente lo scultore si obbligò ad eseguire uno sgabello di marmo, da finire, con tutto il resto, entro due anni e mezzo, dichiarandosi pronto eziandio a restaurare tutte quelle figure e parti antiche della tomba che ne abbisognessero. La mercede fu patuita in cento ducati d'oro[12]).

L'artista si mise subito al lavoro, eseguendo le sue figure in una stanza che i frati avevano messa a disposizione di lui e de' suoi garzoni. Frattanto il Reggimento della città, con un esempio che trovò imitatori anche in seguito, per provvedersi a tempo del denaro promesso, ordinò una ritenuta a tutti gli stipendiati[13]). Nel 1469, per decreto dei Sedici Riformatori, si assegnarono 700 scudi d'oro per condurre a termine il lavoro e a sorvegliarne l'esecuzione si nominarono quattro cittadini, tra i quali Giovanni II Bentivoglio. E poichè le società d'arti del luogo pretendevano dallo scultore, benchè non bolognese, obbedienza ai loro statuti e il pagamento di certe somme a cui erano obligati gli ascritti, Nicolò ne mo-

[11]) Venturi. „La scultura a Modena nel Rinascimento".

[12]) Arch. di Stato di Bologna. Istrumenti e scritture. Se ne conserva un' altra copia presso l'Archivio Notarile. Fu plublicato dal Gualandi in „Memorie risguardanti le belle arti" V? 3 e dal P° Berthier: „Le tombeau de Saint Dominique." Paris 1895.

[13]) Arch. di Stato. — Partiti. — 3 Giugno 1469 e 19 Sottembre 1470.

veva reclamo agli Anziani e questi, lo stesso giorno, lo esentavano dagli obblighi richiestigli[14]). E' noto che a compiere l'opera del nostro artista fu chiamato, più tardi, lo stesso Michelangiolo, ollora giovane e che trovò un mecenate nel conte Aldrovandi che riuscì ad ottenergli l'esecuzione di alcune parti dell' arca di S. Domenico, limitate però ad uno degli angioli che sorreggono il candelabro sul gradino (quello di destra per chi osserva il monumento e dalle forme quasi atletiche) e due delle statuette di santi ritte sull' arca e precisamente quelle di S. Petronio e di S. Proculo per 30 ducati d'oro. Quest' ultima si credette per

---

[14]) Arch. di Stato. Partiti 16 Gennaio 1470.
„Vostre Reverendissime Dominationi.
M. Nicolaj de Apulia Sculptoris.

Supplicatur humiliter et devote pro parte fidelissimi servitoris eiusdem Magistri Nicolai de Pulia sculptoris et magistri Intaglij in omnibus et quibuscumque rebus videlicet tam in lapidibus marmoreis quam in lignaminibus et in metalibus: et qui ad presens facit et laborat ac complet arcam Sancti Dominici: Quatenus cum ipse supplicans exercuerit et exerceat dictum ministerium ipse cum eorum iuvenibus et garzonibus in civitate Bononie et contingat aliquando ex causa dicti eius exercitij pingere cum coloribus et aliis necessariis pro dicto ministerio et timeat gravari aut molestari ab infrascriptis Massariis et hominibus videlicet a Massario, muratorum et a magistris lignaminum et eorum massario. Item a pictoribus et eorum massario nec non ab aurificibus et eorum massario cum quilibet dictarum artium pretendat exercitium ipsius supplicantis fore ac esse de eorum membro et subditum eorum artibus et per consequens ipsum supplicantem cum suis iuvenibus et garzonis tenerj ac obbligatum esse solvere obedientiam ex forma suorum statuorum: quod esset valde grave ipsi supplicanti et nisi provideatur foret necessarium eidem se absentare a civitate Bononie eiusque comitatu et districtu et ad alias civitates se transferre et in ipsis eius ministerium exercere propter gravamina et molestias, que eidem inferrentur pro predictis et ex causa predictorum a suprascriptis personis et hominibus. Et propterea placeat eidem Supplicanti providere de remedio opportuno et ex vestro speciali decreto eundem cum suis iuvenibus et garzonis tam presentibus quam futuris si et in quantum posset dici subditis dictis Massarijs dictarum artium predictis de causis seu alicuj ipsorum facere exemptum et immunem et decernere et declarare dictum Supplicantem cum suis Iuvenibus et garzonis non esse obligatum solvere aliquid Massarijs dictarum artium pretestu et occasione dicti exercitij pro obedientia et non esse suppositum alicuj artium predictarum et successive mandare suprascriptis Massariis et hominibus dictarum artium: ut ne pretextu predictorum aliquo modo gravarj aut molestari audeant vel presumerit dictum supplicantem nec etiam dictos eius Iuvenes et garzonos tam presentes quam futuros. Partium citationibus non factis, legibus, statutis, provisionibus etiam dictarum artium et alijs quibuscumque in contrarium facientibus non obstantibus etiam si essent talia de quibus habenda esset specialis mentio: quibus omnibus et singulis ex certa vestri scientia et proprio motu intelligetur et sit derogatum. Eximimus et immunem facimus supplicantem cum fannulis et alijs secum laborantibus usque per tempus quo in dicta archa laborabitur per eosdem ut petitur Barnabas de Bennatis locumtenes. Datum Bononie Die xvj Januarij MccccLxx primo Ia Antiquus."

un pezzo eseguita da Prospero Spani di Reggio nell' Emilia, detto il Clemente, ma il Padre Berthier ha riportato un memoriale del tempo che assicura, con gran corredo di particolari, che la statuetta del S. Proculo modellata da Michelangiolo cadde bensì e andò in pezzi, ma che fu ricomposta e rimessa sul luogo. L'attuale infatti, benchè di piccole proporzioni, ha già tutti i caratteri che il Buonarroti sviluppò largamente più tardi, e mostra le tracce di alcune rotture e tutto lascia credere che sia ancora l'originale, lavoro giovanile del grande maestro.

L'arca del santo, ornata della cimasa appostavi da Nicolò, spiega davvero la gran fama che fin da allora richiamò a Bologna forestieri d'ogni parte del mondo. Quest' opera, secondo noi, pone Nicolò dell' Arca in un posto altissimo fra i principali scultori del rinascimento. Le piccole statue di S. Domenico hanno, si noti, tutta la finitezza e la vita che potrebbero avere delle grandi figure: le quattre figurette dei Profeti, in costume orientale, sono piene di carattere e rivelano un' osservazione acutissima del vero degna di un grande maestro: tutti i particolari decorativi e specialmente i due putti grassocci ma dalle forme eleganti che sorreggono il festone di frutta che dà all' arca una linea di finimento naturalissima sono fra le cose più attraenti del quattrocento in Italia. Che dire poi del fine, spirituale angelo che sorregge il candelabro sul gradino? È detto tutto notando ch' è un vero angiolo in vesti umane e il contrasto con quello che gli sta di contro non torna certo a vantaggio di Michelangiolo.

Al 1473 va ascritto un altro lavoro, benchè modesto, del nostro scultore, che rimane: l'aquila nella chiesa di S. Giovanni in Monte, che eseguì contemporamente alla cimasa dell' arca in S. Domenico che andava per le lunghe. La attuale facciata della chiesa dei canonici lateranensi era stata costrutta in quell' anno da maestro Obizzo Berardi da Carpi pittore che doveva rivestirla, secondo un progetto da lui eseguito, di statue, di aggetti, di fregi e di un' aquila in rilievo, emblema dell' Evangelista. Ma, forse per ragioni economiche, il progetto fu semplificato e attuato nelle proporzioni che si vedono: in fondo è un rimodernamento dell' antica chiesa del XIII secolo. L'aquila in cotto sulle porta è di forte modellatura ed era stata dal Masini attribuita ad Alfonso Lombardi. Ma un più attento esame gli avrebbe fatto scorgere le parole Nicolaus fecit incise sul tronco fra gli artigli dell' uccello.

L'ultimo lavoro certo, datato del 1478, di mano di Nicolò dall' Arca a Bologna è la Madonna col Bambino in terra cotta sulla facciata del palazzo pubblico che, per essere in origine dorata, indusse il Vasari a ritenerla di bronzo. La Madonna fu posta in luogo di altra precedente, in legno, ch era stata eseguita nel 1463 da un Agostino maestro de ligname che l'aveva riparata sotto un tabernacolo dopo ch' era stata dipinta da un Tomaso pittore: un Antonio da Firenze taliapietre vi aveva intagliato al di sopra una fila di archetti.[15])

[15]) „Per omnes fabas albas obtentum fuit quod de pecuniis ex ordinariis Camere solvantur libre viginti bononie Magnifico Domino Galeatio Marescotti

Il gruppo di Nicolò porta scritto NICOLAVS e la data MCCCCLXXVIII ed è disgraziatamente collocato, fin dall' origine, troppo alto perchè ne siano godibili le bellezze ad occhio nudo. La modellatura della figura materna e il naturalismo del bambino anch' esso fortemente modellato hanno potuto far pensare a qualcuno all' arte di Jacopo della Quercia e si è veduto in quest' opera una derivazione dall' artista senese. Ma la somiglianza è più apparente che reale. V'ha, è vero, nelle pieghe un pò rigonfie di questo gruppo un ricordo di quelle molto sommarie di Jacopo delle figure della porta del S. Petronio, ma la dolcezza interna delle figure e la grazia che le anima ricorda le migliori cose della scuola di Donatello.

Il Museo di Berlino possede un gruppo della Madonna sostenuta dagli angioli che parve al Bode si potesse riattaccare ai lavori da Nicolò dall' Arca e che ha infatti grande attrattiva.

Di alcuni altri lavori dell' artista anche fuori di Bologna si trova il ricordo quà e là ma non se ne conosce la fine. Il Sansovino nella Venetia nobilissima ricorda di lui un presepio in terra cotta colorito. La cronaca bolognese Dalla buate parla anche di „uno san zoane batista di marmoro fine lungo sete pedi che si vendè ducati setecento e fu portato in Spagna“ che era stato modellato del nostro scultore. Il Ghirardacci racconta com' egli si dilettasse di piccoli e pazienti lavori in legno; e la cosa è attendibile data la finitezza delle sue opere e la tendenza a lavorare accuratamente anche i particolari di minore importanza. Il Masini, Gaspare Codebò e qualche altro accennano ad altri lavori ma presumibilmente senza fondamento o attribuendogli opere d'altri come pel mortorio che vedesi in S. Petronio e che è opera certa, come vedremo, di Vincenzo Onofri. Qualche lavoro decorativo, come due balaustrate di cappelle in S. Petronio, gli furono ascritte per alcune somiglianze coi motivi della cimasa della tomba di S. Domenico; ma se una somiglianza può esservi nelle decorazioni, dovute forse a qualche allievo o imitatore, non vi si riscontra nelle figure.

L'attività di Nicolò dall' Arca a Bologna fu dunque continua, anche senza tener conto dei lavori andati perduti e di cui ci rimane ricordo. Con lui, più che con Jacopo della Quercia il cui esempio vi fruttò poco, l'arte della rinascenza fu accolta completamente e trionfò: con lui la scultura a Bologna segna veramente la sommità della linea ascendente. Per fortuna, nella fine del XV secolo, altri scultori tennero ancora alte le sorti dell' arte che sembrò finalmente trovare un ambiente addatto: la stessa difficoltà di avere marmi da lavorare e l'uso invalso di adottare la terra

---

vexillifero iustitiae ex quibus solvat libras quindecim bononie M° Nicolao de Apulia pro parte pretii et solutionis eiusdem Imaginis gloriose Virginis Marie, quam fecit ex comissione Magnificorum Dominorum Antianorum ut ponatur et figatur in murum palatij Residentie Reverendissimi Domini Legati et ipsorum dominorum Antianorum: ubi erat figura ipsius Virginis Marie a ventis et a pluviis corrosa et destructa L. 20,—.“

cotta nei lavori di scultura e di decorazione rese più facile l'estrinsecazione del genio degli artisti che vi convennero.

* * *

Sperandio da Mantova venne a stabilirsi a Bologna colla moglie Maria e le sue tre figlie Camilla, Lucrezia e Laura, il figlio Bertrando e due servi nel Luglio del 1478.

La prima notizia che trovammo negli archivi bolognesi è relativa a un suo lavoro eseguito nel 1474, probabilmente a Ferrara, dove allora lavorava intorno alla porta del Barco luogo di delizie di Ercole d'Este. Un Giacomo di Gilio, mercante di stoffe e velluti, stabilitosi a Bologna, si era fatto fare da Sperandio una medaglia che portava da un lato il proprio ritratto e il motto Jacobus Lilius bononiensis delitiarum specimen e dall' altro una ninfa suonante la cetra con ornamenti e le parole: effectu ut nomine potest: opus Sperandei: MccccLxxiiij. Nel 1479 l'artista, residente già a Bologna, non era ancor stato soddisfatto ed era insorta controversia tra lui e il committente sul prezzo della medaglia: la cosa fu portata innanzi agli Anziani che nominarono un arbitro nella persona di Francesco Francia il celebre pittore. Il giorno della comparizione questi esaminò diligentemente la medaglia di Sperandio e consideratis que consideranda fuerunt ne fissò il prezzo in tre ducati d'oro larghi[16]). Di questa medaglia non ricordata dall' Heiss, dal Friedlaender, dall' Harmand non rimangono esemplari.

In altro nostro scritto abbiamo avuto occasione di ricordare che il primo o uno dei primi lavori di Sperandio a Bologna sembra essere il busto di Andrea Barbazzi, nella cappella omonima in S. Petronio. Sorge al sommo del monumento al Barbazzi, costrutto in freddo stile classico nel 1582, e per questo e per l'altezza in cui è collocato non richiamò l'attenzione dei più: ma il busto fu tolto probabilmente dal monumento primitivo. Osservatolo da vicino trovammo nel busto tutte le caratteristiche dell' artista mantovano: è in marmo bianco leggermente venato: il giureconsulto è rappresentato in manto e berretto; i cappelli filati, gli occhi profondamente scolpiti, la bocca stretta e la forte modellatura vi sono comuni con altri lavori analoghi di Sperandio; la capigliatura abbondante rivoltata all' insù, in fondo, e i tratti fisionomici sono gli stessi della nota medaglia di Sperandio per lo stesso personaggio. Andrea Barbazzi, da Noto, presso Siracusa, era venuto a Bologna nel 1475 e vi aveva sposato Margherita Pepoli: lettore di diritto canonico a Ferrara, compiuta la sua lettura, a Bologna fu fatto cittadino con tutti i suoi discendenti; nel 1452 era lettore di decretali e insegnò finché la morte lo colpì vecchissimo il 20 luglio del 1479[17]). Era cavaliere e consigliere del Re d'Aragona e

---

[16]) Arch. di Stato di Bologna Riformagioni 1479. 18 e 21 Agosto.

fu tumulato con gran solennità nella cappella da lui stesso costrutta. Il busto e la medaglia furono probabilmente eseguiti poco dopo la morte.

Di poco posteriore deve essere la porta della chiesa „della Santa“ in via Taliapietre.

La chiesa di S. Caterina chiamata semplicemento „della Santa“ fu costrutta a spese di Lodovico Felicini bolognese. Il 28 Aprile 1478 le suore che abitavano l'annesso convento davano l'incarico agli architetti Nicolò di Marchionne da Firenze e Francesco Fossi di Dozza di costrurre la loro chiesa[18]). Quando la parte muraria ne fu compiuta i due costruttori chiamarono Sperandio a decorare di cotti la porta e la facciata, che non fu finita che nel 1481. Alfonso Rubbiani trovò negli estratti, dei libri di spese del convento di S. Francesco che il monumento a papa Alessandro V era stato eseguito nel 1482—1483 dal nostro Sperandio[19]) e A. Venturi face rilevare la grande somiglianza tra le decorazioni della tomba pontificia e quelle della facciata della Santa[20]). Gli ornati dei pilastrini laterali alla porta, la forma dei vasi ansati, il tipo dei satiretti, il drappo svolazzante terminato a fiocchi dei due putti, il genere della decorazione un pò troppo affastellata sono gli stessi nei due monumenti.

Nella facciata della chiesa della Santa l'artista profuse a piene mani, più che in ogni altro suo lavoro i prodotti della sua fantasia: intorno alla porta, intorno ai rosoni, nelle trabeazioni, nei capitellini dei pilastri, nell' incorniciatura dei due stemmi, da cui furono abrase le felci, imprese dei Felicini, sicchè non vi rimasero che il pardo del cimiero e la divisa durandum est. Il coronamento sotto il tetto voltato a semicerchio andò perduto quando si alzò la chiesa. La porta specialmente è ricchissima: sopra uno zoccolo ornatissimo poggiano i pilastri che sorreggono la trabeazione: in fondo ai pilastri due putti modellati a colpi di stecca e di dita, uno per lato, sostengono due vasi ansati da cui si sviluppa un ricamo fittissimo che contima nei capitelli ornati di satiretti e di chimere: una fila di formelle con testine, dentelli, ovoli e rosette compone l'architrave: sul qual gira una lunetta con una grande conchiglia nel mezzo e all' intorno altri ovoli, dentelli, festoni, ricami.

La tomba in terra cotta dipinta a policromia ad Alessandro V, restaurata recentemente, ha molta analogia con quella scolpita da Donatello per Baldassarre Cossa. Consta di un basamento rettangolare diviso da tre pilastrate con basi a grifi alati e capitelli jonici: due angioli, nei due intercolonii ed entro nicchie, sostengono lo stemma a testa di cavallo del

---

[17]) Arch. di Stato di Bologna. Atti del Foro dei Mercanti 1479 20 luglio c. 2.

[18]) Arch. cit. Studio Alidosi. Vacchettini N° 26, fasc. 274, c. 51. r.

[19]) A. Rubbiani in Atti e Memorie della deputazione di Storia Patria per la Romagna. III. serie vol. XI. Fasc. I—III.

[20]) A. Venturi „Sperandio da Mantova“ (Arch. Sto. dell' Arte. I p. 38 e II. 229).

pontefice; sul basamento posa una specie di cassa rettangolare anch' essa, divisa in tre spazii da quattro piccoli pilastri fregiati di candeliere; negli spazi è ripetuta l'impresa del Pontefice; un fregio a teste di cherubini corona l'arca; la statua del papa, in abiti pontificali, è stesa sulla cassa cogli occhi spenti ma col viso rivolto verso tre statue, della Madonna, di S. Francesco e di S. Antonio da Padova, che sorgono in cima; quella della Madonna rialzata da un vaso ansato sorretto da due piccoli fauni piangenti.

L'esecuzione della statua è forte, un po' rude e sommaria, ma piena di sentimento.

Altre opere eseguite a Bologna da Sperandio andarono probabilmente perdute o disperse. Oltre le note medaglie da lui modellate in quel tempo non è improbabile che alcuni altri lavori di minore importanza siano opera sua. A mo' d'esempio, il fregio in terra cotta a stampo che orna la trabeazione del portico di S. Giacomo in via Zamboni, e di quello del cortile del palazzo Bevilacqua formato di una fila di satiri tenenti una conchiglia con una testa laurata, ha una singolare somiglianza nei particolari, e specialmente nei tipi dei satiretti avvolti da drappi svolazzanti, coi capitelli della porta della Santa.

Sperandio era venuto a Bologna invitato da Giovanni II che lo chiamava „a mi amicissimo" e gli aveva ordinato parecchi lavori di decorazione del suo splendido palazzo. È tradizione che un avanzo di quella decorazione sia il medaglione col ritratto in profilo del Bentivoglio ora nel pilastro d'angolo della casa Bellei in via Galliera. Quel ritratto mutilato nel quale non è più possibile studiare il carattere, potrebbe essere tutto quanto rimane dell' opera dell' artista pel mecenate bolognese. Altri lavori di Sperandio eseguiti per commissione di personaggi della nostra città hanno esulato da un pezzo. Il Venturi richiamò già l'attenzione sopra due busti che possono ascriversi all' artista mantovano: uno raffigurante Giovanni II, già a Firenze ed ora nelle collezione Orloff a Parigi, l'altro il bellissimo ritratto in terra cotta di un giureconsulto bolognese, nella raccolta Corvisieri, e che potrebbe rappresentare Nicolò Sanuti del quale infatti il Giordani ricorda che esisteva il busto sulla porta del palazzo ora Bevilacqua ed eseguito appunto dal nostro artista.

Nonostante tanti lavori, negli ultimi anni di sua permanenza a Bologna Sperandio versava in ristrettezze. Nell' elenco dei poveri ai quali il Comune dispensava le elemosine del Natale trovammo, negli anni 1486, 1487, 1488 anche „Speraindeo de Mantua de Sabellis" che ricevette L. 30 per volta: nel 1488 però coll' avvertenza che sarebbe stata l'ultima[21]). Queste elemosine erano date pel solito a chi aveva prestato servigi al Comune: appunto sotto la data 28 Aprile 1487 è notata la spesa di 300 ducati consegnati a un orefice che aveva costrutti due bacili regalati dagli Anziani a Giovanni II per onorare le nozze di suo figlio Annibale[22]).

---

[21]) Archivio di Stato di Bologna — Mandati N. 20. (1482—1488) c. 331. r. e v.

[22]) Arch. cit. Mandati N. 20. c. 340, v.

Nel 1490 Sperandio era ancora a Bologna dove costruì il modello della parte superiore del campanile di S. Petronio pel quale ricevette L. 3 di quattrini; quella parte del campanile rivela infatti di essere costruzione più recente dal resto; è semplice ma elegante con la sua bifora incorniciata in terra cotta[23]).

Sperandio ritornò a Mantova sua patria e vi morì nel 1495. Fu certamente uno degli artisti più geniali e più versatili del Rinascimento: pieno di fantasia nelle decorazioni, in cui rivelando le derivazione della scuola di Padova profuse tutta la delicatezza dell' orafo, pieno di vita nei ritratti, splendidi per sorprendente naturalezza e per la felice riproduzione della personalità, questo artista pratico „in lo exercitio de artellarie, aut di fabricare et architectura“, valente nei lavori „de brongio, de marmoro, di terra, de designi, di piombo, de picture, de orfesarie „ricercato da principi e da mecenati, rappresenta degnamente la gaia versatilità degli artisti italiani della Rinascenza.

* * *

Un' altro artista forestiero scolaro del Verrocchio e che lavorò a Bologna nello scorcio del XV secolo è Francesco di Simone di Nanni Ferrucci da Fiesole, quasi dimenticato fino a poco tempo fa e sul quale richiamò l'attenzione Adolfo Venturi, che coi confronti stilistici potè illustrarne la lunga attività e dare l'elenco delle sue opere[24]).

A Bologna lo scultore fiesolano lasciò il proprio nome accanto a una splendida opera, il monumento del giureconsulto Alessandro Tartagni del 1477. nell' atrio della porta laterale a sinistra della chiesa di S. Domenico. In questo lavoro è evidente l'imitazione del monumento a Carlo Marsuppini in S. Croce, di Desiderio da Settignano, ma un' imitazione nei motivi, non nella castigatezza dell' insieme. Nel monumento al Tartagni la sovrabbondanza delle decorazioni e delle figure stanca l'occhio che non trova riposo: il fondo del monumento non è semplice come in quello di Desiderio, sì da permettere alla figura principale, quella dal personaggio steso sul sarcofago, di campeggiare, ma è reso pesante da tre comparti con figure ad alto rilievo. Ma gli ornati e l'esecuzione fanno di questo monumento un gioiello. Tutto vi è elegante, accarezzato, finito e vi predominano quelle palmette a foglie che sembrano fave e baccelli tanto si allontanano dalla loro forma classica, che permettono riconoscere subito i lavori di Francesco di Simone. Nel Museo Civico di Bologna v' è un piccolo rilievo proveniente dalla collezione dell' Università (N° 638) raffigurante due putti che sostengono una targa in cui è riprodotta la testa del Redentore è, secondo noi, opera certa di

[23]) Gatti op. cit.

[24]) A. Venturi „Francesco di Simone fiesolano“. (Nell' Archivio storico dell' Arte A. V. Fasc. VI. 1893.)

Francesco di Simone. I due putti in atto di correre che par che cadano in avanti, con la testa voltata verso lo spettatore e avvolti da una lunga fascia che copre parte del corpo, lasciando scoperte le coscie e le gambe, il tipo stesso dei visi, un po' troppo grassocci sotto il mento, sono identici a quelli del monumento Tartagni e non lasciano dubbio di sorta sulle loro paternità artistica. Il Venturi attribuisce al nostro artista il monumento di Vianesio Albergati seniore per la chiesa di S. Francesco in Bologna ora nella Certosa di Bologna e dal quale la famiglia cancellò il nome di Vianesio per ricordare Francesco, ultimo estinto della famiglia: monumento che realmente ha tutti i caratteri peculieri allo scultore fiesolano; caratteri che non si ritrovano invece nel monumento a Piriteo Malvezzi dedicato in origine a Pietro Fiesco protonotario apostolico nella Certosa, in cui l'esecuzione non dimostra la diligenza delle cose di Francesco di Simone al quale fu attribuito dal Lamo, nè le vesti vi hanno quelle pieghe grosse che l'artista apprese dal Verrocchio e i putti lisci e piatti son ben lontani da quelli grassocci e un pò grossolani in atto di correre di Francesco di Simone. Il Venturi osserva però che, in questo monumento a Piriteo Malvezzi, molti particolari lascierebbero supporre affinità con l'arte di Francesco di Simone: e ciò potrebbe spiegarsi, secondo noi, attribuendo questo lavoro a qualche scolaro e parente, forse quell' Antonio di Simone, di cui fanno cenno le carte bolognesi di quel tempo.

Nel 1480 Francesco di Simone eseguiva „i bassorilievi per il nascimento delle finestre aperte nelle cappelle sottoposte ai campanili di S. Petronio“ che rimangono tuttora: sono due comparti con una mezza figura di santo ognuno, intercalati da pilastrini ornati di bugne a losanga con certi vasi da cui esce una pianticella, motivo iniziale di una candeliera[25]).

Grande somiglianza con le candeliere del monumento Albergati, a vasi sovraposti e con gli ornati favati della Badia di Fiesole e con gli altri putti di Francesco di Simone hanno i motivi corrispondenti nella porta del palazzo Sanuti ora Bevilacqua, costrutto nel 1481, sicchè probabilmento tutta la decorazione in arenaria della facciata del palazzo di via d'Azeglio è opera dello scultore fiesolano[26]). Questi suoi lavori, come i molti altri sparsi a Fiesole e Firenze, a Rimini, a Forlì, ad Imola, a Piandimeleto e a Mantova mostrano in Francesco di Simone un artista di poca originalità. „La sua vera originalità“, ripetiamo le parole del Venturi „sta nello squisito gusto ornamentale con cui intagliò cornici, distribuì encarpi, cesellò vasi nell' inizio delle candeliere, annodò fettuccie svolazzanti, accarezzò ogni cosa“.

Nei documenti trovammo spesso il nome di un Antonio di Simone fiorentino incisor lapidum che, tra gli altri lavori, eseguì le decorazioni del palazzo Bolognini in piazza S. Stefano insieme a Pagno da Fiesole e quello di suo figlio Marsilio pure scultore che lavorò moltissimo a Bologna, e che fece il suo testamento nel 1517[27]).

---

25) Venturi, op. cit.
26) Venturi op. cit.

Uno dei pochi scultori bolognesi del rinascimento che abbiano lasciato lavori è Vincenzo Onofri, ricordato dall' Achillini nel Viridario, dal Brunaldi nel suo Minervalia Bononia f. 228, dal Malvasia, dall' Orlandi: ma le notizie sul suo conto sono scarsissime. Si sa ch' egli lavorava negli ultimi venti anni del quattrocento e nei primi del cinquecento e si conoscono alcune sue opere nelle quali è evidente l'influsso della scuola pittorica locale, il che lascia sospettare rapporti d'arte e d'amicizia col caposcuola, Francesco Francia e col ferrarese Lorenzo Costa che a Bologna possedevano beni e credito.

Il primo lavoro che gli è ascritto è la tomba di Cesare Nacci vescovo di Amelia e vicelegato della città (1470—1480) addossata al pilastro fra la settima e l'ottava cappella a sinistra di chi entra in S. Petronio. In questa sua prima opera giovanile vi sono già tutti i caratteri che troveremo più sviluppati nelle opere successive. La figura del vescovo è stesa sul sarcofago ornato di medaglioni con figure allacciati fra loro da certi intrecci intersecantisi e sorretto da quattro piedi grifonati: il sarcofago è sostenuto da quattro finti pilastri in mezzo ai quali sono rilevate alcune figure nitidamente e mollemente modellate.

Segue un bassorilievo in terra cotta nella chiesa di S. Maria dei Servi, raffigurante la Madonna coi Santi Lorenzo ed Eustacchio e, al sommo, due angioli con una Pietà, del 1503: è firmato Vincentius Onofrius bon. f.

In S. Martino ha tutti i caratteri dell' arte del nostro Onofri, il busto in terra cotta del letterato Filippo Beroaldi seniore, lettore di rettorica e poesia nello Studio bolognese e a Parma, a Milano, a Parigi donde ritornò a Bologna, sua patria, ove morì il 17 Luglio 1505[28]). Il busto dev' esser quindi di quell' anno o di poco posteriore. In S. Petronio, sotto l'organo di destra, si osserva un mortorio di Gesù Cristo con sette figure, in terra cotta, dipinte. È noto quanto questo motivo fosse accolto dalla scultura di quel tempo, ispirato dai misteri religiosi che si rappresentavano nelle piazze e nei conventi. Il Masini aveva attribuito a Nicolò dall-Arca questo gruppo ma, durante un recente restauro, vennero alla luce queste parole incise sul guanciale che regge il capo di G. C. „Vincentius Nufrius Bononiae f.“

L' ultima opera per ragione di tempo conosciuta dell' Onofri è la tomba di Antonio de Busi, lettore di Decretali, morto nel 1503, in S. Maria del Poggio presso Persiceto sulla quale richiamò l'attenzione pel primo Alfonso Rubbiani che vi riscontrò tutti i motivi, anche nei particolari, che sono messi in opera nella tomba Nacci; solamente la tomba del De Busi, in luogo di esser sorretta da pilastri, termina con un a goccia formato di due chimere o genii bicaudati reggenti lo stemma del de-

---

[27]) Arch. notarile di Bologna Libri delle Copie (1516—1521) F. F. c. 61.

[28]) Mazzetti „Repertorio di tutti i professori di Bologna“. Bologna 1848, n. 439.

funto. Come assicura l'iscrizione appostavi, questo lavoro fu eseguito tre anni dopo la morte del Busi[29]).

Vien fatto di leggere nelle cronache della città che altre opere di Vincenzo Onofri erano in S. Proculo, in S. Giacomo, in S. Biagio ma ora non si conoscono altri suoi lavori, anche fuori di Bologna, oltre quelli che abbiamo ricordati, nè del resto le carte di quei tre conventi ne fanno ricòrdo di sorta. Non è improbabile ad ogni modo che un artista che si era applicato con tanta virtuosità ai lavori in terra cotta sì da riuscirvi il primo abbia eseguito ben altri lavori; ma la facilità di servirsi di una materia cosi economica e così in uso a Bologna come l'argilla va accompagnata da inconvenienti di varia natura, primo di tutti la probabilità delle rotture che saran state fra le prime cause per cui molti lavori di quel tempo, ond' era ricca la città, non arrivarono fino a noi.

Tra il repertorio dei cotti decorativi che ornano molte vecchie case di Bologna mi sembrò vedere in alcuni i motivi preferiti dal nostro Onofri: per esempio il fregio di putti scherzanti sui cavalli marini che corre lungo la trabeazione della tomba Nacci è ripetuto, con qualche variante, in più d'una fascia decorativa di casa privata. Nessuna meraviglia del resto che, secondo l'uso del tempo, un maestro di grido non isdegnasse modellare degli stampi destinati alle fornaci del paese.

In tutti questi lavori di Vincenzo Onofrio è un carattere costante: la nitidezza della modellatura sposata a una leggiadria delle forme, un pò allungate e contorte a scapito di quel senso di naturalismo ch'era stato il pregio di Nicolò dall' Arca. V' è nelle teste delle sue figure e in qualche altra d'ignoto scultore del luogo (ricordo quelle dei medaglioni sulla facciata dell' oratorio dello Spirito Santo) di quel periodo, un eccesso di sentimento e un' accuratezza di esecuzione che, se non erro, accennano già a un principio di decadenza, specialmente se confrontati colla rude spontaneità dei cotti di Sperandio eseguiti a colpi di pollice. Ma in compenso le decorazioni dell' Onofri son trattate con maggior eleganza, con maggior scienza che pel passato. E poichè ho ricordato Sperandio, il confronto fra le forti decorazioni della porta della Santa un po' troppo affastellate sui pilastri e le genialissime delle opere di Vincenzo d'Onofri, tratte dal repertorio classico di moda ma rinnovate dalle risorse di una fantasia senza limiti, torna ancora a vantaggio di quest' ultimo scultore.

L'influsso dei pittori contemporanei quali Lorenzo Costa, Francesco Francia, Amico Aspertini, Timoteo della Vite appare non soltanto nella maggior parte degli ultimi lavori che abbiamo esaminato ma anche in altre opere in Bologna e nelle vicinanze che lasciano credere in una ben più grande fioritura artistica di quella che si conosce. Ricordo: una bellissima figura d'angiolo in terra cotta entro un grande arco dell' antico chiostro degli

---

[29]) A. Rubbiani „Un opera ignorata di Vincenzo Onofri" (Archivio Storico dell' Arte 1895. Fasc. IV.)

Angeli, ora villa Caldesi, ai piedi del colle di S. Michele in Bosco; il ritratto di Giovanni II Bentivoglio scolpito entro un rettangolo marmoreo nella cappella di quella famiglia e segnato Antonius Bal. annum agens XVIII che ha una singolare rassomiglianza nella tecnica e nel modo singolare di disporre la capigliatura lasciando scoperto l'orecchio con le monete bolognesi del tempo dal ritratto di Giovanni II, dovute, come da documenti che abbiamo testè rintracciati, al noto medaglista Antonio Magnani; nel Museo Civico, nella sala delle sculture, il monumento a Domenico Garganelli, creato cavaliere dal Bentivoglio e morto nel 1478, qui raffigurato steso sopra un reticolato in bronzo, con lo spadone della impugnatura in bronzo come i bracciali, benchè alcuni particolari e specialmente i putti tozzi con teste oblunghe ricordino ancora Jacopo della Quercia e, nella stessa sala, alcuni lavori minori di carattere decorativo. Nel Museo di Berlino v' è un busto di un dottore bolognese (n. 191) che, come nota il Bode, nella sua vecchia squisita colorazione benissimo conservata passa, per tradizione, come lavoro di Francesco Francia, considerata l'affinità che v' è fra quell' opera e il ritratto ad Evangelista Scappi di Firenze: e un gruppo in terra cotta della Madonna col Bambino che ha somiglianza con le opere di Nicolò dall' Arca, piena di naturalismo.

Di uno scolaro del Francia, Amico Aspertini, abbiamo certamente alcuni lavori. I documenti ci assicurano che nel Maggio del 1526 aveva già eseguito alcune sculture in una delle porte laterali del S. Petronio e ne era stato pagato dalla fabbriceria: per la porta maggiore fin dal 1510 aveva eseguito la mezza figura di uno dei profeti la cui esecuzione era stata lasciata interrotta da Jacopo della Quercia[30]. Le caratteristiche peculiari ai quadri dell' Aspertini pittore bizzarro e povero d'idee, quali le teste grosse e schiacciate dalle fronti interminabili si riscontrano infatti in parecchie figure di quella porta e ne assicurano della paternità artistica.

V' è un' opera di eccezionale attrattiva, che riassume in sè tutte le migliori caratteristiche della scuola bolognese del periodo aureo, ma della quale disgraziatamente s'ignora l'autore. È il monumento sepolcrale a Pietro Canonici lettore dello Studio, morto nel 1502 e che si conserva nella sala delle sculture del Museo bolognese e proviene dalla chiesa di S. Martino. È in marmo bianco: il maestro, seduto in cattedra in fondo, è riprodotto, secondo l'uso locale, in atto di far lezione agli scolari seduti in due banchi disposti quasi perpendicolarmente alla cattedra; la scena è chiusa all' intorno da degli alti armadi ornati di intarsi bianchi e neri e in origine anche dorati come appare dalle tracce che ne rimangono; al di sopra degli armadi si vedono sporgere alcune teste di curiosi ascoltatori, il che dà alla scena una lieve punta di comicità che fa meraviglia nell' ambiente artistico bolognese un po austero. I caratteri dell' arte locale vi son tutti però: la testa del maestro e quelle degli scolari non sono che le riproduzioni di quelle che vediamo nei quadri del Francia, il nome del

---

[30]) Gatti op. cit. Doc. 165 e 227.

quale viene tanto spontaneo alle labbra osservando questa splendida scultura, eseguita da un artista padronissimo della tecnica e che sa ornare, dicei quasi cesellare ogni particolare, che è a dolersi non si abbia la prova che il grande maestro lavorasse anche di scalpello. Nel monumento Canonici vi è qualche accenno all' arte dell' Onofri, ma, oltre la diversità della materia adoperata, si oppone ad attribuirlo a lui il carattere delle figure piene di quella ingenua disinvoltura che nel Francia trova il principale interprete, ma che nell' Onofri degenera già in un principio di leziosaggine.

* * *

Molti altri nomi di scultori ci son ricordati nelle carte bolognesi e nelle cronache. Nelle mie ricerche ho trovato i nomi; di m° Domenico da Cuesa intagliatore di pietre cotte che nel 1439 eseguiva un Crocifisso per 12 ducati, un' ancona con quattro grandi figure in alto rilievo con fogliami e una portella con sopra una Pietà per 6 Ducati e un altro Crocifisso pei frati di S. Proculo[31]) di un m° Battista dalla Pevera che eseguiva nel 1459 per la compagnia di Gesù Cristo un gruppo della Pietà in gesso[32]); di Giacomo e Stefano da Vigeoano che lavoravano nell' oratorio dei Domenicani a Ronzano, fuori della città, nel 1483, e ai quali devonsi forse i modelli per le decorazioni in terra cotta di cui fanno cenno i libri di spese del luogo[33]); di maestro Leonardo di Pietro Filippi che lavorava a Bologna nel 1488 e vi possedeva dei beni[34]); di un Andrea da Como che costruiva e ornava in marmo un poggiolo nel giardino degli Anziani intorno al 1489[35]); di un Geminiano che nel 1491 ornava di intagli la chiesa della compagnia di S. Maria degli Angioli che si costruiva allora e per la quale un ignoto pittore dipingeva una nostra Dona e un tabernacolo di G. C.[36]); di Pietro Torreggiani da Firenze che nel 1492 eseguiva in terra cotta il busto di Baldassare dalla Torre medico[37]); di Tommaso Filippi che nel 1495 prometteva di intagliare una porta ornata di colonne e di fregi nella casa di Giovanni Accursi, uguale a quella da lui già fatta per la casa dei

---

31) Arch. di Stato. S. Proculo $\frac{258}{5476}$ Memorie. c. 863.

32) Arch. di Stato di Bologna. Demaniale $\frac{8}{6647}$ Libro unito ai partiti segnato A. — Ricordi.

33) Id. Ronzano. $\frac{136}{7470}$ Fabbriche. Zornale A. c. 26. r. c. 32. r.

34) Arch. notarile di Bologna, Rog. Francesco Conti, filza 5° n. 66. filza 7. n. 29. filza 10. n. 116.

35) Arch. di Stato Mandati. 1489—92 c. 259. r. e 266. v°

36) Id. Demaniale $\frac{11}{7707}$ Memorie diverse c. 15. v. 20. r. ecc.

37) Arch. notarile Rog. Francesco Conti filza 6. n. 82. 1492. 18 Agosto.

Morandi in cappella di S. Giacomo dei Carbonesi[38]; di Giovanni di Battista Filippi, probabilmente imparentato coi due su ricordati dello stesso nome, che intorno al 1498 aveva eseguito, in unione a Marsilio di Antonio Picconi, una balaustrata in marmo di Verona inanzi alla cappella della Beata Vergine in S. Petronio, oggi scomparsa[39]. Questo Marsilio, il 22 Gennaio 1500, prometteva al vescovo di Bologna di intagliare tre porte sulla facciata della Cattedrale che, secondo un progetto precedente, dovevano essere sormontate da statue: lo coadiuvó un altro scultore, Giovanni Campana[40]. Ma, attraverso alle successive ricostruzioni della chiesa, non è possibile conoscere la fine di quel lavoro. Dello stesso portico costrutto, sullo scorcio del quattrocento, da Pagno da Fiesole dinanzi alla cattedrale è gran ventura se rimangono alcune tracce interne nel locale dell' attuale Battistero e una miniatura nella Raccolta delle Insignia presso l'Archivio di Stato. Fratello o figlio dell' artista che lavorò intorno alle porte ricordate è probabilmente un Bartolomeo Campana che intagliò la porta che dalla chiesa di S. Martino Maggiore dà accesso al vicino chiostro, e del quale trovo ricordo, sotto l'anno 1506, nei libri delle fabbriche di quel convento. La porta rimane tuttora. È voltata ad arco a tutto centro con un lungo fregio tutt' intorno alla cornice, formato di vasi, di foglie, di fettucce, di nastri, di spiche uscenti da sviluppi di fogliame, ma è lavoro stentato che palesa la mano di un tagliapietre di secondo ordine. Le carte bolognesi fanno cenno incidentalmente anche di un Giacomo formatore di sculture in gesso, nel 1490, di Sigismondo Bargellini scultore nel 1504, di Stefano detto Cattabriga, nel 1538 e di altri più tardi[41]. Oltre questi v' è ricordo di uno stuolo di tagliapietre di Como, di Chiavenna, di Lugano, dei laghi, che lavoravano in Bologna a intagliare quasi esclusivamente stipiti di porte, architravi, cornici, capitelli durante quel periodo di febbrile attività edilizia che caratterizza l'architettura bolognese sotto la dominazione dei Bentivoglio e nel primo ventennio del Cinquecento quando, ricaduta la città in possesso della Chiesa, si moltiplicarono le chiese, i conventi, le corporazioni religiose.

Per l'importanza dunque dei maestri che lavorarono a Bologna nel quattrocento e pel gran numero di artisti che vi convennero e vi lasciarono opere diversamente importanti e con particolari caratteristiche c'è sembrato che fosse bene richiamare l'attenzione degli studiosi della Germania sopra questo centro di second' ordine troppo trascurato fin qui roccogliondo le sparso membra per uno studio completo e portando per ora all' argomento qualche nuovo contributo di notizie e di osservazioni.

---

[38] Id. Rog. Francesco Conti Filza 17. n. 130. 1º Dic. 1495.

[39] Id. Libri delle copie 1498. 29 Maggio.

[40] Arch. Notarile. Rog. Nicolò Fasanini. Filza 25. n. 28 e 30.

[41] Arch. di Stato. Documenti Giudiziari. Ad ann.

Die Sanct Magnuskirche der Benedictiner-Abtei Füssen im Allgäu.

Von **Franz Jacob Schmitt**, Architekt in München.

Wenn die Römer in Augusta Vindelicorum (Augsburg) am unteren Lechstrome eine ihrer wichtigsten deutschen Niederlassungen, auch ein Hauptemporium des Handels zwischen Italien und der Donau besassen, so darf mit Sicherheit angenommen werden, dass sie den oberen Lauf des Flusses ebenfalls beherrscht haben. Führte doch unter den acht von Augsburg ausgehenden römischen Strassen eine am linken Lechufer von Abodiacum (Epfach) über Hohenfurch sowie Altenstadt in gerader Richtung gegen Lechbruck und wurden doch im Jahre 1684 in der Faulenbacher Halde, nächst Füssen, an 2000 silberne Münzen aus der Römerzeit gefunden.

In Schwaben s Christianisirung spielt Füssen am Lechschlunde eine wichtige Rolle; der irische Kriegsmann Magnus wurde, als Schüler von Sanct Gallus und Columban, sein Glaubensheld, und so haben wir im heiligen Magnus, seinen Gefährten und Nachfolgern die Begründer des christlichen Glaubens vom Allgäu anzusprechen. Nach der Legende soll unser Heiliger bei Rosshaupten den grössten dieser Gegend überaus furchtbaren Lindwurm erschlagen und unter dem von 739—767 regierenden Augsburger Bischofe Wikterp zu Füssen seine Zelle nebst Oratorium errichtet haben. Wahrscheinlich starb Sanct Magnus 772 im 74. Lebensjahre und wurde von den Mönchen des durch ihn gegründeten Klosters Füssen in einen uralten Steinsarg gelegt, sowie im Oratorium beigesetzt. Bereits im achten Jahrhundert wurde in der Allgäustadt Kempten eine Kirche Sanct Magnus erbaut, bei welcher nachmals die Sanct Maria geweihte berühmt gewordene Benedictiner-Abtei entstanden ist; während der Heilige bis heute in der evangelischen Pfarrkirche der Altstadt noch fortlebt. Vom 887—909 regierenden Augsburger Bischofe Adalbero wird berichtet, dass er im Jahre 896 einem Oratorium des Sanct Nazarius geweihten Benedictiner-Klosters Lorsch in der Wormser Diöcese, Reliquien des heiligen Magnus geschenkt habe und so erklärt sich unschwer, wenn die Rheinstadt Worms bereits 1141 eine urkundlich erwähnte Pfarrkirche

Sanct Magnus als Zubehör des Collegiatstiftes Sanct Andreas besass, welche noch jetzt als eine der evangelischen Stadtpfarrkirchen existirt.

Der nämliche Bischof Adalbero erhob im Jahre 898 einen Arm des heiligen Magnus aus Füssen und schenkte ihn dem Constanzer Bischof Salomon III., welcher die Reliquie mit grosser Feierlichkeit in eine kreuzförmig erbaute Kirche des in seinem Sprengel liegenden Benedictiner-Klosters Sanct Gallen übertrug, die fortan den Titel des heiligen Magnus führte. Aus dieser Magnuskirche erwuchs die jetzige reformirte Pfarrei zu Sanct Gallen in der Schweiz.

Ein Brandschaden soll im IX. Jahrhundert das Füssener Kloster sammt Kirche Sanct Magnus zerstört haben, worauf der 869 gestorbene Augsburger Bischof Nitkar das Gotteshaus wieder aufzubauen begonnen habe, seine Nachfolger setzten die Arbeiten fort, welche alsdann unter der Regierung von Bischof Lanto vollendet worden seien; ausdrücklich wird noch bemerkt, dass man den Leib des heiligen Magnus in einem prächtigen Steinsarge unversehrt gefunden habe. Damit stehen wir im IX. Jahrhundert und dieser Zeit der Carolinger muss die auf uns gekommene Krypta zugewiesen werden. Auf halber Höhe des im Süden Füssen's sich erhebenden Bergrückens wurde ein Plateau in den Felsen geschroten und darüber die Sanct Magnus-Krypta so zur Ausführung gebracht, dass die im Westen noch vorhandene Altar-Trittstufe vom gewachsenen Felsen gebildet wird. Der Stein-Sarkophag des Heiligen wurde inmitten des im Lichten fünf Meter dreissig Centimeter breiten und neun Meter sechzig Centimeter langen rechteckigen Raumes aufgerichtet und direct von einer aus zwei Sandstein-Säulen und vier Pfeilern quadratischen Grundrisses bestehenden Arkadur umstellt, welche das monumentale Gehäuse bildet. Die ganze Raum-Ueberdeckung ist mit Tonnenwölbung bewirkt, eine Steinconstruction, wie sie für die Krypten der Carolingerzeit charakteristisch ist. Heute noch besitzt die unter Kaiser Heinrich's (919 bis 936) Regierung errichtete Krypta der ehemaligen Benedictiner-Abteikirche Sanct Wipertus in Quedlinburg, sowie die von Abt Einhard (840 in Seligenstadt am Main gestorben) erbaute Benedictiner-Klosterkirche Sanct Maria zu Steinbach bei Michelstadt im Hessischen Odenwalde die gleichen Tonnengewölbe, wie die wohlerhaltene Sanct Magnus-Krypta in Füssen am Lech. Hier gewahrt noch jetzt das Auge an diesen Wölbungen die schmiedeeisernen Haken, woran ehemals bei Tag und Nacht an Ketten brennende Lichter mit gläsernen Lampen auf Hängeleuchtern von der Decke hingen, um Altar nebst Tumba des Heiligen stets zu erhellen. Da die im Osten befindliche ein Meter sechsunddreissig Centimeter starke Aussenmauer der Krypta zwei geschmiegte Fenster enthält, so folgt hieraus, dass der unmittelbar darüber gelegene Kirchenchor einen geraden Schluss wie der Sanct Mariendom in Constanz am Bodensee gehabt hat.

Merian giebt in seiner im Jahre 1643 zu Frankfurt am Main herausgekommenen Topographie des Schwäbischen Kreises eine Abbildung der

Stadt Füssen und da erscheint die Sanct Magnus-Abteikirche als kreuzförmige dreischiffige Basilica mit Ost- und Westchor. Wir wissen aus der Klostergeschichte, dass in alter Zeit und sicher noch im XII. Jahrhundert zu Sanct Magnus Mönche und Nonnen des Benedictiner-Ordens lebten und erst unter dem von 1150—1167 regierenden Augsburger Bischofe Kunrat sollen die Schwestern entfernt worden sein. Dem Doppelkloster entsprach aber die zweichörige Klosterkirche; so war es schon bei der im Jahre 873 gestifteten zu Ehren der Gottesmutter, Sanct Gertrudis und den Martyrern Cosmas und Damianus geweihten Münsterkirche zu Essen an der Ruhr gehalten worden; hier dienten die Emporen des Westchores den Klosterfrauen. Im Uebrigen ist daran zu erinnern, dass die Domkirche zu Unserer lieben Frau in Augsburg stets doppelchörig gewesen, wie auch die dortigen Benedictiner bereits im frühen Mittelalter ihre Abteikirche mit einem Chore Sanct Afra und einem Chore Sanct Ulrich zur Ausführung gebracht haben.

Für das grosse dem schwäbischen Heiligen gewidmete Ansehen, sowie dessen hohe Verehrung spricht die im Jahre 1138 erfolgte Gründung von Kloster und Kirche Sanct Magnus (Mang) in Stadtamhof an der Donau, Regensburg gegenüber, sowie das 1183 gegründete Prämonstratenser-Chorherrenstift Soretum zu Schussenried im ehemaligen Bisthum Constanz, dessen Gotteshaus der Jungfrau Maria und Sanct Magnus geweiht worden ist. Auf Veranlassung des Bischofs Eberhard von Bamberg wurde unter der Regierung des heiligen Kaisers Heinrich II. im Anfange des XI. Jahrhunderts zu Kölbigk, Bisthum Halberstadt, ein Kloster errichtet, an dessen dem heiligen Magnus geweihten Kirche später eine Wallfahrt entstand, sowie 1142 ein Prämonstratenser-Chorherrenstift, welches erst in Folge der Reformation einging. Die Welfenstadt Braunschweig besitzt eine zweithürmige Sanct Magnus-Hallenkirche, welche im Jahre 1252 erbaut wurde und heute noch existirt. In Friesland der Provinz Schleswig-Holstein zählen neben dem Eiderstedtischen Landesheiligen Christian auch Sanct Magnus, Wigbert und Bonifacius zu Schutzpatronen; so wurde denn zu Tatingen im Jahre 1103 dem heiligen Magnus eine Kapelle erbaut und in Holstein's ältester Stadt Itzehoe erfolgte 1336 bei der Laurentiuskirche die Stiftung eines Sanct Magnus-Altares.

Dem Glockenthurme sieht man es an, dass er zum ursprünglichen Bauprogramm der Füssener Abteikirche nicht gehörte, hier ging's ganz ebenso wie bei der Münsterkirche Sanct Maria und Marcus in Mittelzell auf der Reichenau im Bodensee, wo die Benedictiner dem Carolinger-Urbaue erst im XI. Jahrhundert durch rechteckige Ummantelung des Sanct Marcus-Westchores eine Basis für den oblongen Glockenthurm geschaffen haben. Zudem hatten die Allgäuer Benedictiner noch mit den Schwierigkeiten des Terrains zu kämpfen, so erklärt sich denn auch die aussergewöhnliche Stellung des allseitig sieben Meter fünfzig Centimeter messenden quadratischen Glockenthurmes. Vor dem nördlichen Arme des Querschiffes der Basilica errichtete man ihn auf einem Felsenplateau und

erhielt er vom Kircheninnern aus nur eine kleine Zugangspforte; die beinahe zwei Meter dicken Umfassungsmauern wurden mit grossen Eckquadern versehen und auch der Mauerkern scheint aus Bruchsteinen hergestellt worden zu sein. So steigt denn ohne jegliche Gliederung durch Horizontal-Gesimse die viereckige Thurmmasse bis über den Dachfirst der Basilica empor, um hier erst durch romanische Klangarkaden den Kirchenglocken ihre Function zu ermöglichen. Heute erscheint ein steiles Satteldach zwischen zwei schlichten Steingiebeln als oberer Thurmabschluss, während Merian die von beiden Domthürmen Augsburg's wohlbekannten vier Giebel und das dazwischen aufsteigende hochschlanke achtseitige Helmdach auch in Füssen gezeichnet hat, somit den für die Augsburger Diöcese charakteristischen Pyramidenschluss, welchen heute noch die Sanct Martinus-Pfarrkirche in Kaufbeuren besitzt.

Gegen das Ende des XII. Jahrhunderts werden die bis dahin in den Krypten befindlichen heiligen Körper im oberen Kirchenraume in Reliquienschreinen von Metall zur Besichtigung der Pilger öffentlich ausgestellt, sei es nun unter oder hinter den Altären. So dürfte es auch mit den Gebeinen des heiligen Magnus in der Füssener Abteikirche gehalten worden sein und damit verlor aber für immer die altehrwürdige Krypta ihren religiösen Charakter. In der Klosterkirche Sanct Magnus stand für die Functionen des Pfarrers von Füssen ein unter dem Titel des heiligen Petrus geweihter Altar, was durch eine von dem 1167—1184 regierenden Diöcesan-Bischof Hartwig I. ausgefertigte Urkunde beglaubigt wird. Vermuthlich befand sich dieser Pfarraltar im Westchor der alten Basilica und hätten wir damit den Apostelfürsten selbst als Patron dieses Chores anzusprechen. Mit dem Wachsen der Stadt wurde auch Pfarrgottesdienst ausserhalb der Klosterkirche erforderlich, schon daraus erklärt sich die Sanct Stephans-Pfarrkirche der inneren Vorstadt und auf dem linken Lechufer die Ausführung einer äusseren Stadtmauer. Was in Füssen geschah, war im späteren Mittelalter auch anderwärts üblich: so erbaute in Köln am Rhein die Benedictiner-Abtei Sanct Pantaleon für den Pfarrgottesdienst die isolirt stehende Nebenkirche zu Sanct Brigitten und die Stiftskirche Sanct Gereon die Nebenkirche zu Sanct Christoph.

Angeblich existirte schon zur Carolingerzeit am linken Lechufer auf dem schönsten Punkte Füssen's eine dem heiligen Protomartyr Stephanus geweihte Kapelle und gemäss Merian's Zeichnung war die nachmals an gleicher Stelle in der heiligen Linie von West nach Ost mit quadratischem Glockenthurme über dem Eingange entstandene Pfarrkirche einschiffig gewesen. Dieser Thurm besass nach dem Vorbilde der Mutterkirche des Bisthums, Augsburg's Dom, wiederum den aus vier Giebeln sich erhebenden steilen achtseitigen Pyramidenhelm. Sanct Stephan wurde 1629 den Franciscanern übergeben, welche hier ihr Kloster erbauten, wobei das Werk des Mittelalters leider einer Neuanlage im Barockstile weichen musste. Hatte die alte Kirche den Chor im Osten, so wurde er jetzt im Westen errichtet, um für die Conventsbauten eine

geräumige Fläche bis an die äussere Stadtmauer zu gewinnen. Auch den für's Stadtbild von Füssen so werthvollen Glockenthurm gothischen Styles hat man 1630 eingerissen und durch ein am Kirchenneubau erstelltes hölzernes Sattelreiter-Thürmchen nur schlechten Ersatz geboten. Wohl verbietet die Ordensregel den Franciscanern das Ausführen eigentlicher vom Erdboden sich erhebender Steinthürme, aber was bei der Ordens-Mutterkirche San Francesco in Assisi, bei Santa Croce in Florenz und Santa Maria gloriosa ai Frari in Venedig erlaubt wurde, konnte wohl auch im Allgäu gestattet werden, nachdem der interessante Pfarrthurm Jahrhunderte lang ein Wahrzeichen der Lechstadt Füssen gebildet hatte. Die Pfarrei Sanct Stephan wurde nunmehr in die Friedhofskapelle Sanct Sebastian verlegt, diese bewahrt aus dem Mittelalter noch einen mässig hohen viereckigen Thurm mit romanischen Klangarkaden, das Gotteshaus selbst ist aber im Barockstile des XVIII. Jahrhunderts neu erbaut worden. Daneben steht das spitzbogige Sebastians-Thor aus der Zeit des von 1486 bis 1505 in Augsburg regierenden Bischofs Friedrich Grafen von Zollern. Derselbe Kirchenfürst findet sich auch als Bauherr im Schlosse, welches auf dem Felsenhügel über der Stadt und oberhalb der Abtei Sanct Magnus, laut einer vom Bischof Friedrich errichteten Urkunde des Tiroler Cistercienser-Klosters Stams schon im Jahre 1317 als bischöfliche Veste bestanden hat. Hier gab es ehemals zwei Gotteshäuser; im Südflügel war die Hauptkapelle Sanct Vitus und die des Nordflügels war der heiligsten Dreifaltigkeit geweiht. Das höchste Interesse beanspruchen die in spätgothischen Architekturformen ausgeführten Wandmalereien der drei inneren Schlossfassaden, bilden sie doch ein Unicum und haben im ganzen Königreiche Bayern nichts Aehnliches, das sich mit ihnen messen könnte.

Nächst dem Kemptener Stadtthore besass Füssen eine dem Erzengel Michael geweihte Kapelle, Thor sowie Gotteshaus sind zerstört und heute erinnert nur noch der Sanct Michaels-Altar in Sanct-Magnus hieran. In seiner Erscheinung eigenartig war auch das Augsburger Thor, welches dem heutigen Drange der Füssener nach Licht und Luft vor wenigen Jahrzehnten zum Opfer gefallen ist. Am meisten ist aber der Untergang der merkwürdigen Basilica des heiligen Magnus zu beklagen, Prälat und Religiosen beschlossen nicht nur den Neubau des Klosters, sondern auch den der Abteikirche. Nach dem Entwurfe und unter Leitung des Baumeisters und Malers Johann Jacob Herkommer aus Rosshaupten wurde die Neuanlage von 1701—1711 im Geschmacke der damaligen Zeit zur Ausführung gebracht. Man hat das neue Gotteshaus auf den Fundamenten des alten hergestellt, wiederum dreischiffig, doppelchörig und mit Querschiff, nur die altehrwürdige Krypta des heiligen Magnus und der romanische Glockenthurm wurden beibehalten, zugefügt wurde aber dem ursprünglich platt geschlossenen Ostchore noch ein für den Convent bestimmter halbrund schliessender Hinterchor und darin holzgeschnitzte Chorstühle von 22 Patres nebst Abt vorgesehen. Der Aufbau ist im Anschlusse an die Renaissance-Kirche San Salvatore in Venedig und die

Benedictiner-Klosterkirche Santa Giustina in Padua durch ein System von Tonnen- und Kuppelgewölben mit guter Seitenbeleuchtung hergestellt worden. Sowohl die in den Untertheilen aus Marmor und in den Obertheilen aus Stuckmarmor bestehenden Altäre, wie auch die mit biblischen Holzschnitzereien versehenen zahlreichen Beichtstühle verdienen Beachtung. Dagegen ist das Aeussere der neuen Klosterkirche sehr unglücklich ausgefallen, da fehlte eben dem Maler Herkommer ein Vorbild; die Dachungen sind überaus hässlich, ihre unförmlichen Massen stören das malerische Stadtbild, wozu dann noch die öden kasernenartigen Bauten der mehrfach beschloteten Seilerwaaren-Fabrik das Ihrige reichlichst beisteuern.

Den in der Kunstgeschichte seither bekannten Basiliken mit Doppelchören, welche Benedictiner und Benedictinerinnen errichtet, als da sind: 1. Sanct Gallen (Constanzer Diöcese) Hauptkirche St. Petrus, Maria, Gallus und Paulus, davon heute nur noch die Westkrypta erhalten; 2. Mittelzell auf der Insel Reichenau (Constanzer Diöcese) Münster St. Maria und Marcus; 3. Fontanellum (Seine-Inférieure) Basilica St. Peter, Wandrille und Salvator; 4. Saint-Riquier bei Abbeville (Somme) St. Richarius und Salvator; 5. La Marche (Nièvre) im Bisthum Nevers; 6. Lüttich St. Jacob; 7. Essen an der Ruhr St. Maria, Gertrudis, Cosmas und Damianus; 8. Fulda (Erzdiöcese Mainz) St. Salvator und Bonifazius; 9. Hersfeld (Erzdiöcese Mainz) St. Simon und Judas; 10. Köln, der 980 geweihte Primärbau von St. Pantaleon; 11. Brauweiler (Erzdiöcese Köln), St. Nicolaus und Medardus; 12. Laach (Erzdiöcese Trier) St. Maria und Nicolaus; 13. Hildesheim St. Michael; 14. Hildesheim St. Godehard; 15. Gandersheim (Diöcese Hildesheim) St. Johannes der Täufer, Anastasius und Innocenz[1]); 16. Gernrode (Anhalt) St. Cyriacus und Metronus; 17. Frose, St. Stephan und Sebastian war im Urbau von 950—1100 doppelchörig, wie Bau-Inspector F. Maurer durch Nachgrabungen nachgewiesen und in der Deutschen Bauzeitung 1883 S. 368 sowie 1884 S. 138 und 228 veröffentlicht hat; 18. Ilsenburg (Diöcese Halberstadt) St. Peter und Paul; 19. Drübeck (Diöcese Halberstadt) St. Vitus, Johannes der Täufer, Crispin und Crispinian; 20. Huyseburg (Diöcese Halberstadt) St. Maria; 21. Murrhardt (Bisthum Würzburg) St. Maria und Januarius; 22. Obersterfeld (Württemberg) St. Johannes der Täufer; 23. Regensburg St. Emmeram und Dionysius; 24. Regensburg Obermünster Unsere liebe Frau; 25. Augsburg St. Ulrich und Afra tritt nunmehr als 26. Füssen mit seiner ehemaligen Abteikirche Sanct Magnus, des Apostels vom Allgäu in Schwaben bei.

---

[1]) Lotz, Kunst-Topographie Deutschland's I. Bd. S. 229: „Statt des modernen Portals schloss sich im Westen ursprünglich vielleicht eine Apsis an."

Darf man die Mars-Schüssel und die zu ihr gehörige Kanne François Briot zuschreiben?

Von **Hans Demiani.**

Mit Recht hat Julius Lessing[1]) die bekannte Temperantia-Schüssel „eines der schönsten Stücke aus dem Kunstvorrath der Renaissance“ genannt. Würdig, ihr an die Seite gestellt zu werden, erscheint unter den Edelzinnarbeiten aus jener Zeit in erster Linie die prächtige Mars-Platte[2]), welche auf ihrem erhöhten Mittelstück den sitzenden Mars, auf der dasselbe umgebenden gewölbten Zone vier querovale Medaillons mit allegorischen Darstellungen (BELLVM, INVIDIA, PAX und ABVNDANTIA) und auf ihrem Rande zwischen Grottesken, Trophäen u. s. w. vier eiförmige und vier eckige mit einander abwechselnde Felder zeigt, von denen erstere die Figuren der damals bekannten vier Erdtheile, letztere die Gestalten berühmter Feldherren und Herrscher (CYRVS, ALEXANDER MAGNVS, C. IVLIVS CÆSAR und NINVS) enthalten. Zu jeder dieser beiden schönen Schüsseln gehört eine schlanke ovale Kanne. Der Gefässkörper derjenigen, welche bestimmt ist, mit der Mars-Platte ein Ganzes zu bilden[3]), ist in drei horizontale Streifen zerlegt, von denen der obere drei Grottesken, der mittlere drei querovale Cartouchen mit den Personificationen des Friedens (PAIX), des Ueberflusses (ABONDANCE) und des Krieges (GVERRE), der untere drei Mascarons, insgesammt zwischen reichen Verzierungen, aufweist.

Während die noch vor einem Jahrzehnt sehr bestrittene Frage, ob

---

[1]) Lessing, „François Briot und Caspar Enderlein“ im Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Berlin, Grote, X. Band (1889), IV. Heft, S. 171 ff.

[2]) Nähere Beschreibung und Abbildung in meinem Buche „François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn“, Leipzig, Hiersemann, 1897, S. 50 ff. und Taf. 24. Die folgenden nur Seitenzahlen enthaltenden Anmerkungen beziehen sich auf dieses Buch. Es möge gestattet sein, bisweilen auf dasselbe zu verweisen, um gewisse für den vorliegenden Aufsatz unentbehrliche, aber vielleicht nicht allgemein bekannte Angaben möglichst kurz fassen zu können.

[3]) Nähere Beschreibung S. 52 ff, Abbildung Taf. 25.

der in Montbéliard (Mömpelgard) thätig gewesene württembergische Hofgraveur François Briot (um 1550 bis nach 1616) oder der in Basel geborene, später in Nürnberg Meister gewordene und verstorbene Zinngiesser Caspar Enderlein (1560—1633) der Schöpfer der Temperantia-Schüssel nebst Kanne sei, jetzt zu Gunsten Briot's unzweifelhaft entschieden und das mit seinem Portraitmedaillon versehene Modell allgemein als das Original anerkannt ist, gehen die Meinungen darüber auseinander, wem man die in einzelnen ihrer Theile an Stiche von Etienne Delaune, Theodor de Bry und Johann Theodor de Bry erinnernde Mars-Platte und die zu ihr gehörige Kanne zuzuweisen habe. Entgegen der sehr verbreiteten, im Wesentlichen auf die irrige Annahme, dass die Mars-Schüssel Enderlein's Bildniss trage, sich stützenden Ansicht, dieser Meister sei ihr Urheber, habe ich an anderer Stelle[4]) darzulegen versucht, dass sie und ihre Kanne um 1600 entstandene französische Arbeiten sind, und mich dabei auf Folgendes berufen.

Die Mars-Platte ist eben so wenig wie ihre Kanne mit einer auf den Graveur ihrer Gussform hinweisenden Bezeichnung irgend welcher Art (Initialen, Namen, Medaillonportrait oder Aehnlichem) versehen. Auch einen genügenden Anhalt bietende Zinnstempel (Stadtzeichen oder Meisterzeichen) kommen auf ihren zur Zeit bekannten Abgüssen nicht vor. Nur auf frühere Eigenthümer bezügliche sogenannte Besitzermarken finden sich auf einigen wenigen Exemplaren, gewähren aber nicht die Möglichkeit von Schlüssen auf die Person des Verfertigers ihrer Form. Die Behauptung, dass sie Enderlein's Brustbild zeige, bestätigt sich also nicht. Aber auch schon aus einem anderen Grunde liegt keine Veranlassung vor, diesen Künstler als ihren Schöpfer zu betrachten. Wir besitzen nämlich verschiedene ihm zuzuweisende und zumeist auch C E signirte Zinngeräthe, an denen einzelne Theile hinsichtlich der Composition mit der Mars-Schüssel übereinstimmen[5]), während sie bezüglich der Modellirung, namentlich was die Behandlung der Körperformen anbelangt, ganz erheblich hinter derselben zurückstehen. Es ist also wohl kaum anzunehmen, dass Enderlein bei der Mars-Schüssel so wesentlich Besseres geleistet, bei den erwähnten Stücken aber so viel schwerfälliger und unvollkommener gearbeitet haben sollte. Er hat eben bei letzteren, wie ja auch bei der Temperantia-Schüssel, einfach copirt und ebenfalls sein Vorbild nicht zu erreichen vermocht. „Will man nun bei dieser Sachlage das französische Gepräge, welches die in Rede stehende Prunkschale dem Gesammtcharakter und den Einzelheiten ihrer reichen und eleganten Composition nach entschieden trägt . . ., nicht bereits ohne Weiteres als ausschlaggebend ansehen, so wird jeder Zweifel daran, dass nicht nur die Zeichnung, sondern auch die Ausführung von einem Franzosen herrührt, schwinden müssen, sobald man die Beischriften PAIX, ABONDANCE und

---

[4]) S. 50 ff.

[5]) S. 48 ff, 50 ff, 52 ff, Taf. 7, 11 No. 1, 26, 27.

GVERRE der drei allegorischen Figuren . . . . der zu der Mars-Schüssel gehörigen . . . . Kanne liest. Diese Allegorien, welche mit einigen Abänderungen auch auf der Mars-Platte wiederkehren, sind nämlich auf Stiche von Etienne Delaune zurückzuführen, welche lateinische Beischriften (PAX, ABONDANTIA (sic!), BELLVM) haben. Letztere aber hätte ein deutscher Formgraveur sicherlich durch deutsche und nicht durch französische Worte ersetzt."

„Ganz abgesehen davon, dass die Mars-Schüssel mit keiner auf Briot, der doch seine sämmtlichen Arbeiten so sorgfältig bezeichnete, hinweisenden Signatur versehen ist, schwindet auch die Versuchung, sie diesem Meister zuzuschreiben, bei einem längeren aufmerksamen Vergleich mit der Temperantia-Platte immer mehr und mehr. Denn während letztere an italienische Vorbilder erinnert und trotz ihres so reichen Reliefschmucks den massvolleren Geschmack einer früheren Entstehungszeit bekundet, sind viele Motive der ersteren französischen Compositionen verwandt und lassen, wie auch die Anordnung des Ganzen, den mehr auf das Prunkvolle und rein Decorative gerichteten Sinn späterer, um 1600 zu setzender Jahre erkennen."[6])

Meinen vorstehenden Ausführungen hat sich zu meiner Freude Otto von Falke in dieser Zeitschrift[7]) insofern angeschlossen, als er ebenfalls die Mars-Schüssel und ihre Kanne für französische, um 1600 gefertigte Arbeiten erklärt. Er geht aber noch einen Schritt weiter und weist sie François Briot zu. In dieser Beziehung jedoch vermag ich ihm, so bestechend auch seine Ausführungen erscheinen und so gefällig sich seine Argumente aneinander reihen, nicht beizustimmen und zwar aus folgenden Gründen.

Ohne Weiteres ist zuzugeben, dass der auch von Falke eingeräumte stilistische Unterschied zwischen der Temperantia- und der Mars-Platte wesentlich geringer ist als die diese Stücke mit einander verbindende und namentlich im Figürlichen (z. B. in der „eigenartigen Haltung sitzender Gestalten mit einem zurückgezogenen Bein") sich zeigende stilistische Verwandtschaft. Diese sowie die gleiche schlanke Form der zugehörigen Kannen und die in solchem Grade nur den erwähnten beiden Schüsseln eigenen sinnreichen Beziehungen zwischen den einzelnen Decorationselementen betrachtet Falke als ausschlaggebend für die von ihm behauptete Urheberschaft Briot's. Es lassen sich aber diese Thatsachen auch zur Genüge erklären, wenn man annimmt, dass ein begabter Schüler dieses Meisters die Formen zu der Mars-Schüssel sammt Kanne geschnitten habe. Und es dürfte dies um so wahrscheinlicher sein, als — wie im Folgenden noch darzulegen sein wird — Verschiedenes gegen die Ansicht spricht, dass Briot selbst der Schöpfer sei.

Wir wissen, dass unser Künstler um 1600 seinen Neffen Nicolas

---

[6]) S. 51.

[7]) Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI. Band, 6. Heft, S. 493 ff.

Briot, den später so berühmt gewordenen Münzgraveur und Medaillenschneider, bei sich hatte.[8]) Und schon Bapst[9]) hat darauf hingewiesen, dass Briot bei der etwa in die Zeit von 1585—1590 fallenden Herstellung der Gussform für seine Temperantia-Schüssel verschiedener geschickter Gehilfen sich bediente. Es ist auch sehr wahrscheinlich, dass er für dieses sein Hauptwerk als Vorbild eine italienische Composition benutzte, deren Ursprung man möglicherweise im Atelier Primaticcio's oder eines seiner Genossen in Fontainebleau zu suchen hat.[10]) Und den Beweis, dass seine Figur der Temperantia nicht von ihm selbst erfunden ist, liefert eine im dritten Viertel des XVI. Jahrhunderts entstandene französische Prunkschüssel, deren Mittelstück fast genau dieselbe Gestalt der Mässigkeit enthält, während auf dem Rande Scenen aus dem Gleichniss vom verlorenen Sohn dargestellt sind.[11]) Verwerthete aber dergestalt Briot selbst die Compositionen Anderer und nahm er auch bei Ausführung seiner Arbeiten fremde Hilfe in Anspruch, so gelangt man zu der Vermuthung, dass ein ihm nahestehender Künstler (man könnte vielleicht sogar an seinen etwa 1580 geborenen Neffen Nicolas Briot denken!) nicht nur von ihm direct angeregt, beeinflusst und ausgebildet wurde, sondern auch aus denselben Quellen wie er, dem allgemeinen scrupellosen Brauche seiner Zeitgenossen folgend, fremde Erfindungen schöpfte. Diese doppelte Wahrscheinlichkeit dürfte eine hinreichende Erklärung der Verwandtschaft der Temperantia- und der Mars-Schüssel enthalten. Es kommt hinzu, dass unverkennbar ersteres Stück italienischen, letzteres dagegen französischen Einfluss zeigt und dass es für Falke's Annahme, „Briot könne mit dem Geschmack der Zeit fortgeschritten sein," an einem Anhalt fehlt, ganz abgesehen davon, dass dieser vermeintliche Fortschritt in Wirklichkeit ein Rückschritt gewesen wäre, denn Falke selbst stellt mit Recht die früher entstandene Temperantia-Schüssel höher als die später geschaffene Mars-Platte. Die ovale schlanke Kannenform findet man schon vor Briot, z. B. auf Blättern von Peter Flötner († 1546) und Virgil Solis († 1562) sowie (wenn auch etwas gedrungener) auf 1567 datirten Zinnarbeiten von Nikolaus Horchaimer.[12]) Und auch den ideellen Zusammenhang zwischen den einzelnen Decorationsmotiven kann man als ein besonderes Merkmal der Werke Briot's nicht bezeichnen. Denn er fehlt auf seiner Kanne zu der Temperantia-Schüssel. Schwerlich wird Jemand Beziehungen der allegorischen Darstellungen von Glaube, Liebe und Hoffnung auf der Mittelzone ihres dreitheiligen Gefässkörpers zu den geflügelten Seepferden

---

[8]) S. 1, 3 ff.

[9]) Bapst, l'étain, Paris, Masson, 1884, S. 258 ff. An der Württemberg-Mömpelgardischen Münzstätte in Reichenweier waren wohl geeignete Personen beschäftigt. Vgl. S. 14.

[10]) S. 15.

[11]) Ein schönes Exemplar dieser seltenen Schüssel befindet sich in der Sammlung Demiani-Leipzig.

[12]) S. 79 ff und Taf. 50.

und den Grottesken entdecken, welche dessen oberen und unteren Fries füllen. Wäre sie nicht dreimal ganz deutlich FB signirt, würde man sie vielleicht, da sie an künstlerischem Werth erheblich hinter der Temperantia-Platte zurücksteht, nicht einmal für eine Schöpfung des berühmten Graveurs von Montbéliard halten. Hier entscheidet also trotz etwaiger Bedenken in der Hauptsache die Bezeichnung, welche andererseits in Fällen, in denen im Uebrigen alle Anzeichen für die Zuweisung an einen bestimmten Künstler vorlagen, häufig zu einem unerwarteten abweichenden Ergebniss geführt hat. Man erinnere sich z. B. an jenes schöne männliche Bildniss im Museum zu Rotterdam (No. 74), welches lange Zeit hindurch in überschwänglichen Ausdrücken als ein Original von Rembrandt gepriesen wurde und sich schliesslich nach der Signatur, welche bei der Abnahme des Rahmens zum Vorschein kam, als eine Arbeit des Rembrandtschülers Fabritius erwies.[13]) Es dürfte also das Vorhandensein oder Fehlen einer Bezeichnung von besonderer Bedeutung sein.

Falke freilich schenkt dem Umstand, das man auf der Mars-Schüssel und ihrer Kanne vergeblich nach Briot's Signatur sucht, nur wenig Beachtung, räumt diesem ,,bloss negativen Gegengrund“ nur geringe Beweiskraft ein und erklärt: „Demiani betont zwar mehrfach, dass Briot seine ,,sämmtlichen“ Werke bezeichnet habe; die sämmtlichen Werke sind aber nur die Temperantia-Schüssel sammt Kanne.“ Falke übersieht jedoch dabei völlig, dass uns auch vier von Briot gefertigte Medaillen erhalten geblieben sind, deren jede theils seinen Namen, theils seine Anfangsbuchstaben trägt.[14]) Berücksichtigt man nun noch, dass unser Meister die Temperantia-Schüssel dreimal, mit seinem vollen Namen, seinem Portrait und seinen Initialen, und auch die zu ihr gehörige Kanne dreimal mit seinem Monogramm signirt hat, so ist doch ausser Zweifel gesetzt, dass er auf seine Bezeichnung einen ganz aussergewöhnlichen Werth legte. Dieser wichtigen Feststellung gegenüber würde es nun sehr beachtenswerther Argumente bedürfen, um genügend zu erklären, dass Briot — entgegen seiner sonstigen, ständigen, in sechs Fällen nachweisbaren Gewohnheit — auffälligerweise gerade zwei so hervorragende Arbeiten wie die Mars-Schüssel und -Kanne ohne unverkennbar auf seine Person hindeutende Merkmale liess. Wollte man den Grund in einer Bestellung beider Stücke suchen, so wäre entgegenzuhalten, dass Briot die höchst wahrscheinlich im Auftrag Friedrich's von Württemberg-Mömpelgard geschaffene Temperantia-Platte nebst Kanne — sogar je dreimal! — bezeichnete und dass doch sicherlich auch für einen anderen Besteller die Signatur des bereits durch letztere Werke berühmt gewordenen Künstlers von Werth gewesen wäre.

„Kunstwerke wie diese beiden Schüsseln, die mit Recht den schönsten

---

[13]) Burger, Musées de la Hollande, Paris, Renouard, II (suite), 1860, S. 166 ff.

[14]) S. 9, Anm. 115, Abbildung auf S. 30. Diese vier Medaillen stammen aus den Jahren 1585, 1593 und 1609.

Denkmälern der Spätrenaissance zugereiht werden, macht nicht der erste beste Zinngiesser oder Medailleur, sondern nur ein bedeutender Künstler von seltenen Gaben. Ist die Mars-Schüssel nicht von Briot, so bleibt nur die Annahme übrig, dass gleichzeitig zwei verschiedene, aber einander nahezu gleichwerthige und in erstaunlich ähnlichem Stil arbeitende hervorragende Künstler auf diesem Gebiet in Frankreich thätig waren. Wie überaus unwahrscheinlich ein derartiges Zusammentreffen ist, braucht des Näheren nicht ausgeführt zu werden" (von Falke, Seite 495 ff.).

Das, was Falke als überaus unwahrscheinlich betrachtet, dürfte aber in Wirklichkeit gar nicht auffällig sein. Lehrt uns doch die Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes, dass äusserst selten ein grosser Meister vereinzelt, ohne Vorgänger zu haben und ohne Schule zu machen, dastand und dass fast niemals eine Kunstübung plötzlich in nur einem einzigen Vertreter auf ihren Höhepunkt gelangte, um dann sofort wieder auf das Durchschnittsniveau herabzusinken. Warum soll nicht, wie beinahe alle bedeutenden Künstler, auch Briot Vorläufer, Nebenbuhler, Schüler und Nachfolger gehabt haben, noch dazu in Montbéliard, wo doch ein regeres Kunstleben herrschte?[15]) Gleich Enderlein[16]) wird er sicherlich, wenn auch unbestrittenermassen als der Erste, einer Reihe bez. einem Kreise tüchtiger Meister (deren Namen zur Zeit leider noch unbekannt sind) angehört haben. Und dass seine Kunst bez. Kunstrichtung sich nicht auf Andere fortgepflanzt haben sollte, erscheint doch kaum glaubhaft. Es giebt ja so zahllose Beispiele dafür, dass die Arbeiten auch weniger bekannter Schüler denen ihrer berühmten Meister fast gleichkommen und mit ihnen verwechselt werden, dass weitgehende Aehnlichkeiten in der Zeichnung und Ausführung für sich allein und ohne Hinzutritt anderer Beweismomente als eine völlig zuverlässige Unterlage für die Beurtheilung der Urheberschaft nur ganz ausnahmsweise anzusehen sein dürften. Dies gilt insbesondere vom Edelzinn. Denn es giebt nicht viel Kunstzweige, in denen sich so zahlreiche, theils mehr, theils weniger getreue Copien nachweisen lassen, und man darf nicht vergessen, dass noch bis zum Jahre 1889 von einer grossen Anzahl erprobter Kenner Enderlein als Schöpfer der Temperantia-Schüssel erklärt wurde — trotz der so wesentlichen Unterschiede zwischen seinem Werk und dem viel höher stehenden Briot's.

„Die Annahme, dass François Briot auch die Mars-Schüssel und Kanne geschaffen hat, wird schliesslich durch einen Umstand erheblich gestützt, den Demiani selbst in der Anmerkung 160 anführt, ohne bei der Besprechung der Mars-Schüssel darauf zurückzukommen. Im Rathhaus zu Montbéliard befindet sich ein Schrank, bezeichnet von Jérémie Carlin und datirt vom Jahre 1600, dessen Schnitzereien nach dem Zeugniss Bonnaffé's die Figuren der Mars-Schüssel: Europa, Bellum, Cyrus, Africa und Alexander Magnus und auch die Grotteskornamente der Schüssel wiedergeben. Es ist damit also festgestellt, dass die Mars-Schüssel vor 1600 in Montbéliard, der Stadt,

---

[15]) S. 5, 14 ff. — [16]) S. 77 ff.

wo Briot ansässig und thätig war, existirt hat und von einem Kunsttischler bereits als Vorlage benutzt worden ist" (von Falke, Seite 495.).

Das fragliche Möbel liesse sich jedoch wohl nur dann als Beweisstück heranziehen, wenn thatsächlich feststände, dass es im Jahre 1600 gerade in Montbéliard entstanden ist. Da dies aber weder aus der sehr ausführlichen Beschreibung Bonnaffé's hervorgeht, welche sogar die darauf befindliche längere Inschrift buchstabengetreu wiedergiebt, noch anderweit, trotz eingehender Erörterungen, sich hat ermitteln lassen, so könnte das betreffende Möbel ja auch an einem anderen Orte wie Montbéliard angefertigt und erst später in das dortige Rathhaus gebracht worden sein. In diesem Falle aber würde es, wenn man dem Falke'schen Gedankengange folgt, nicht für, sondern gegen die Urheberschaft Briot's sprechen: müsste man dann doch den Schöpfer der Mars-Schüssel nebst Kanne an jenem anderen Orte suchen.

Auch spricht noch ein weiterer und wichtigerer Grund dagegen, Carlin's „dressoir" die erhebliche Beweiskraft beizulegen, welche Falke ihm einräumen will. Nichts nöthigt nämlich zu der Annahme, dass Jérémie Carlin gerade Theile der Mars-Platte selbst copirte. Er kann ja nach Plaketten oder anderen Vorlagen gearbeitet haben, vielleicht sogar nach denselben, die auch für die Mars-Schüssel als Vorbilder dienten. Es gab zweifellos zu jener Zeit — nicht etwa blos abgeformte, sondern in eigens hergestellten Formen gegossene — Plaketten mit den auch auf der Mars-Platte ersichtlichen Figuren von Europa, Bellum, Alexander Magnus u. s. w.[17]) Und da im Berliner Kunstgewerbemuseum Bleiabgüsse aufbewahrt werden, welche nicht nur die Medaillons mit den Gestalten der Künste und der Minerva, sondern auch sämmtliche Verzierungen der Zwischenfelder des Randes der Temperantia-Schüssel wiedergeben[18]), so liegt die Vermuthung nahe, dass damals auch Modelle der auf der Mars-Platte angebrachten Grottesken und sonstigen Ornamente verbreitet waren. Daraus also, dass Decorationselemente der Mars-Schüssel auf Carlin's Möbel sich wiederfinden, folgt noch nicht mit Nothwendigkeit, dass dieses Zinngeräth selbst als Vorlage gedient und deshalb vor 1600 (wenn man überhaupt die Entstehung der fraglichen Kunsttischlerarbeit in Montbéliard zugeben will) in Montbéliard, wo Briot um die angegebene Zeit wohnte und thätig war, existirt haben muss. Entfällt aber diese Nothwendigkeit, so werden Falke's vermeintliche Feststellungen zu blossen Vermuthungen.

„Das Gerichtsurtheil vom Jahre 1601, die schuldenhalber in Beschlag genommenen Gussformen Briot's, „certains mosles de cuivre tant de bassin, aiguiere, vase, salliere qu'aultres" betreffend[19]), nennt zwar nur die Formen für eine Schüssel und Kanne. Da aber Demiani selbst ausführt (Seite 7), dass Briot's Gussformen mehrfach an auswärtige Zinn-

---

[17]) S. 55 und Taf. 30.

[18]) Lessing a. a. O. S. 177.

[19]) S. 9 ff.

giesser, nachweislich an solche in Strassburg und Lunéville, verliehen oder verpfändet waren, so braucht man nicht anzunehmen, dass die Beschlagnahme von 1601 alle seine Arbeiten, sondern nur die damals in Montbéliard befindlichen betroffen hat“ (von Falke, Seite 496).

Hierzu sei bemerkt, dass Briot seine Gussformen trotz seiner fortwährenden Geldverlegenheiten und trotz seiner zahlreichen Rechtshändel bis zu seinem Tode (nach 1616) sich zu erhalten wusste und dass sie erst nach seinem Ableben zum Theil in fremde Hände kamen.[20]) Es ist daher um so unwahrscheinlicher, dass einige derselben 1601 sich ausserhalb der Stadt Montbéliard befanden, als sie schon vor dieser Zeit für den Herzog Friedrich von Württemberg-Mömpelgard, Briot's Gebieter und Förderer, in rechtsgiltiger Weise mit Beschlag belegt worden waren.[19]) Und noch weniger glaubhaft dürfte es sein, dass das Erkenntniss vom 26. März 1601, welches durch die ausdrückliche Erwähnung eines Salzfasses die Vollständigkeit seiner Angaben und durch seine sachgemässe hohe Bewerthung der beschlagnahmten Stücke („ . . . de valleur de plus de quatre à cinq centz escus“) deren richtige und verständnissvolle Würdigung bekundet, die Formen für die einfachere Temperantia-Schüssel nebst Kanne an die Spitze gestellt, diejenigen für die reichere Mars-Platte sammt Kanne dagegen nicht mit aufgezählt oder — trotz der Anführung eines Salzfasses! — für durch das Schlusswort „aultres“ hinreichend bezeichnet erachtet haben sollte. Die erhebliche Thatsache, dass die angezogene Entscheidung aus dem Jahre 1601 nur von den Formen einer Schüssel und einer Kanne spricht, muss also in ihrer Bedeutung ungeschmälert bleiben!

Endlich dürfte es nicht unbedenklich sein, mit Falke die Temperantia- und die Mars-Schüssel nebst ihren Kannen als eine besondere, in künstlerischer Beziehung wesentlich werthvollere Gruppe allen übrigen Edelzinnarbeiten gegenüberzustellen. Wenn man mit Gruppenbildungen operirt, müsste man doch vor Allem eine Gewähr dafür haben, dass dieselben auch vollständig sind. Eine solche fehlt aber. Cicognara[21]) schildert z. B. eine Zinnplatte, welche der Mars-Schüssel sehr nahe verwandt gewesen zu sein scheint. Ein Abguss derselben ist aber nicht mehr vorhanden. Und dasselbe gilt wohl auch von anderen ähnlichen Stücken, von denen wir leider nicht einmal eine Beschreibung besitzen. War doch das so leicht zerstörbare und so häufig ein- und umgeschmolzene Zinn wie kaum ein anderes Material der Vernichtung und Umwandelung ausgesetzt. Man erinnere sich nur daran, dass von der ganzen Folge auf ihren Mittelstücken je eine der zwölf Arbeiten des Herkules darstellenden Prunkschalen nur zwei in Abgüssen auf uns gekommen sind.[22]) Liegt aber die Wahrscheinlichkeit nahe, dass zu der von Falke gebildeten Temperantia- und Mars-Schüssel-Gruppe an sich auch noch andere — leider verloren gegan-

---

[20]) S. 6, 14 ff.

[21]) Cicognara, Storia della scultura, Venezia, Picotti, II. Band (1816), S. 434 ff.

[22]) S. 28.

gene — Exemplare zu rechnen sein würden, so erscheinen Schlussfolgerungen, die einzig und allein aus den Reliefs dieser beiden Platten gezogen sind, als anfechtbar, da eine aufmerksame Betrachtung aller an sich zum Vergleich heranzuziehenden Stücke vielleicht zu einem ganz anderen Ergebniss führen würde.

Nach dem Gesagten dürfte man wohl die Mars-Platte und die zu ihr gehörige Kanne einem Schüler Briot's zuweisen können. Da Falke einräumt, dass erstere an künstlerischem Werth von der Temperantia-Schüssel übertroffen werde, und weiter auch nicht in Abrede stellt, dass bei diesen beiden Prachtexemplaren die in ihrer Composition zu Tage tretende Geschmacksrichtung eine gewisse, seiner Ansicht nach allerdings nur geringe stilistische Verschiedenheit zeige, so wird er vielleicht auch die vorstehende Ansicht zu billigen vermögen. Denn weshalb annehmen, dass ein so bedeutender Künstler wie Briot, obwohl er noch in voller Schaffenskraft stand, während des kurzen Zeitraums von etwa zehn bis fünfzehn Jahren in seinen Leistungen erheblich zurückgegangen sei und ohne ersichtlichen Grund seinen reinen Stil nicht nur geändert, sondern auch verflacht habe?

Das älteste Werk der Franciscaner-Kunst.

Das weitaus älteste Werk der Franciscanerkunst, geschaffen noch zu Lebzeiten des Ordensstifters und von einem seiner Genossen, ist auffallender Weise niemals als solches beachtet worden, wahrscheinlich weil es sich an einer Stelle befindet, die mit der Regel des Heiligen von Assisi nichts gemein hat.

Es handelt sich um das wohlerhaltene (wahrscheinlich restaurirte) Mosaik der „Scarsella" des Battistero von Florenz. Ueber die Erneuerung von San Giovanni seit etwa 1202, jedenfalls seit vor 1205, habe ich an anderer Stelle eingehend gesprochen (Gesch. v. Flor. I, 737 f.). Damals wurde dort, wo sich zuvor der einzige Eingang befunden hatte, jene Tribuna errichtet, die man, eine seltsame Metapher benutzend, in Florenz als „scarsella" (Pilgertasche) bezeichnete. Die Ausführung der Mosaiken übernahm Jacobus, einer der Genossen des heil. Franz. Die dies besagende gleichzeitige Inschrift ist längst an allgemein zugänglicher Stelle gedruckt; sie steht bei Richa „Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine," Fir. 1757 p. XXXIV und lautet:

Annus Papa tibi nonus currebat Honori
Ac Federice tuo quintus Monarca decori.
Vigintiquinque Christi cum mille ducentis
Tempora currebant per secula cuncta manentis.
Hoc opus incepit lux Mai tunc duodena
Quod domini nostri conservet gratia plena.
Sancti Francisci Frater fuit hoc operatus
Jacobus in tali pre cunctis arte probatus.

Die Angaben Richa's sind einer handschriftlichen Beschreibung von San Giovanni durch den Senator Carlo Strozzi entnommen, die in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts verfasst ist und in einem „Spoglio" Gori's in der Biblioteca Marucelliana (A. 199, p. 2) enthalten ist. Warum hier der Bruder Jacop „Fra Jacopo di Turrita" genannt wird, lässt sich nicht ergründen. Wir können uns nur an die Inschrift halten, die klar sichtbar, aber der Höhe wegen von unten her nicht lesbar ist. Sie ist auf Goldgrund in Mosaik eingelegt und steht, in vier Theile zerlegt, an den unteren Kanten.

Aus der Inschrift, deren Angaben von Jahreszahl, Papst- und Kaiserjahren zusammenstimmen, können wir für die Geschichte des Mosaiks entnehmen, dass zu seiner Vollendung mehr als drei Jahre erforderlich waren. Begonnen am 12. Mai 1225, kann es nicht vor dem 15. Juli 1228 beendet sein, da der Meister als „Sancti Francisci Frater" bezeichnet wird, was vor der an letzterem Tage erfolgten Heiligsprechung des Franz nicht hätte geschehen können. Jacobus wird bezeichnet als „pre cunctis in tali arte probatus". Es wird also bezeugt, dass er als der damals berühmteste Meister in der Kunst des Mosaiks galt, wie denn auch die die Ausschmückung von San Giovanni leitende Behörde, die Opera di S. Giovanni, unter der Tuchhändler-(Calimala-)Zunft stehend, für diesen Zweck nur einen ersten Künstler berufen hätte, denn das Battistero bildete den Stolz der Florentiner und die Stadt befand sich eben damals im mächtigsten Aufschwung.

Für die Geschichte des Franciscaner-Ordens und für die Betrachtung der Beziehungen desselben zur Kunst ist es nun freilich sehr wichtig, dass unter den ersten Brüdern und den Genossen des Heiligen sich ein Künstler von damals hohem Ruhme befunden hat. Leider gelingt es nicht, Wesentliches über dessen Persönlichkeit zu ermitteln und von anderen Werken des Bruders Jacob fehlt uns jede Kunde. Der Liber de laudibus beati Francisci (Analecta Franciscana, Ad Aquas Claras [Quaracchi bei Florenz] 1885—1897) III, 666 enthält die Mittheilung, Jacobus habe zu den ersten zwölf Brüdern gehört, die sich um Franz versammelten. Da nie von einem anderen Jacobus die Rede, kann oder muss man den hier genannten mit dem Meister des Florentiner Mosaiks identificiren. In der Chronica generalium ministrorum, im XIV. Jahrhundert verfasst (l. c. p. 226), wird berichtet Jacobus habe sich zur Zeit des Helias (des zweiten Nachfolgers des heil. Franz in der Leitung des Ordens) Ruhm erworben. Da dieser wenige Jahre nach dem frühesten Termin der Vollendung des Florentiner Mosaiks Ordensgeneral wurde, wird Jacob demnach, als er dieses verfertigte, auf der Höhe seiner Entwickelung gestanden haben. — Ferner wird erzählt, am Tage, da Franciscus von hinnen schied, habe Jacob „die Seele des heiligen Vaters Franz, gleich einem Stern über den Wassern glänzend, zum Himmel aufsteigen sehen"; es wird hinzugefügt, er sei in der Portiuncula (von Assisi) begraben. Später glaubte man an dem Grabe des Künstlers in der Franciscaner-Kutte Wunder zu erleben (l. c. p. 253). Auf diese dürftigen Nachrichten ist indess bisher unsere Kunde von dem künstlerischen Genossen des Einsiedlers der Vernia beschränkt.

Florenz, Mai 1899. *Robert Davidsohn.*

Eine Anmerkung zu Jacob Burckhardt's Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien.

Wenn Jacob Burckhardt an einer Stelle seiner nachgelassenen „Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien" von dem „heute oft nur eilig nachgeschlagenen, aber selten ganz gelesenen" Vasari spricht, so war wohl kaum Einer berechtigter, über diese Vernachlässigung des italienischen Künstlerbiographen zu klagen, wie gerade er, der seinen Vasari so gründlich gelesen und mit wahrhaft bewunderungswürdiger Geistesgewandtheit zu seinen Zwecken ausgebeutet hat. In der That wird niemand, der sich mit Vasari beschäftigt, ihn ohne Gewinn und Anregung wieder aus der Hand legen. Und so möge es denn einem früheren Schüler des verewigten Burckhardt gestattet sein, als Lesefrucht aus Vasari einen kleinen Nachtrag zu einem Passus der „Sammler" zu liefern. Der Verfasser kommt nämlich in dieser Abhandlung (p. 472) bei der Erörterung der Aufbewahrungsweise kleinerer Kunstgegenstände auf das Wort „scrittojo" zu sprechen, welches Schreibtisch und Schreibgemach bedeuten kann. In den von Müntz (Les Collections des Médicis) edirten Inventaren der mediceischen Sammlungen wird das Wort öfter gebraucht, und zwar unzweifelhaft in beiden Bedeutungen. Nun stellt Burckhardt im Verlauf (p. 473) folgende Vermuthung auf: „Auch das weiterhin inventirte Scrittojo des Pietro Medici (wahrscheinlich des jungen Pietro, Sohnes des Lorenzo) mit lauter höchst kostbaren Goldschmiedsarbeiten und Juwelen (Müntz p. 80) wird man sich wohl als einen reichen Behälter, nicht als einen Raum vorzustellen haben." Bei Vasari finden wir nun aber eine Stelle, wonach Luca della Robbia in dem von Cosimo dem Alten erbauten Palazzo Medici für Piero, Sohn des Cosimo, die Wölbung und den Fussboden eines scrittojo mit Schmuck aus bemaltem Thon versah. Wir lesen dort (Vasari, ed. Milanesi II., p. 174) in der vita des Luca della Robbia wie folgt: „. . . il magnifico Piero di Cosimo de'Medici, fra i primi che facessero lavorare a Luca cose di terra colorita, gli fece fare tutta la volta in mezzo tondo d'uno scrittoio nel palazzo edificato, come si dirà, da Cosimo suo padre, con varie fantasie, ed il pavimento similmente; che fu cosa singolare, e molto utile per la state. Ed è certo una maraviglia, che, essendo la cosa allora molto difficile, e bisognando avere molti avvertimenti nel

cuocere la terra, che Luca conducesse questi lavori a tanta perfezione, che cosi la volta come il pavimento paiono non di molti, ma d'un pezzo solo.“ Hiernach kann kein Zweifel bestehen, dass wir es bei Vasari mit einem Gemach und nicht mit einem Behälter zu thun haben, und es liegt die Vermuthung sehr nahe, dass mit dem „schrittoio di Piero“ des Inventars eben dieser Raum gemeint sei; ein solches Gemach bot auch den besten Schutz gegen Feuersgefahr. Damit würde dann die doch etwas unwahrscheinliche Annahme unnöthig, als hätte der zur Zeit der Abfassung des Inventars (1492) erst einundzwanzigjährige Piero, Sohn des Lorenzo Magnifico, schon ein eigenes, mit solchen Kostbarkeiten ausgestattetes Scrittoio besessen. Mit Recht weist der Herausgeber des Vasari in der Anmerkung darauf hin, dass der Biograph diese Nachricht über Luca della Robbia offenbar aus dem „Trattato d'Architettura“ des Filarete schöpft, der von dem „istudietto“ Cosimo's des Alten sagt, es sei von Luca della Robbia ausgeschmückt. Filarete schreibt in seinem 25. Buch: „. . . il suo istudietto (des Cosimo) hornatissimo, il pavimento et così il cielo d'invetriamenti fatti a figure degnissime in modo che a chi v'entra dà grandissima admiratione. El maestro di questi invetriamenti si fu Luca della Robbia così per nome si chiama; il quale è degnissimo maestro di questi invetriati etc.“ Diese Stelle liefert uns nun zugleich auch einen neuen Beleg für den Gebrauch des Wortes „studio“ für einen Raum, synonym mit Scrittojo. In welcher Bedeutung jedoch das „studiolo di stucco“ zu nehmen sei, das Burckhardt (p. 475) aus Vasari anführt, ob als Zimmer oder als Möbel, ist schwer zu entscheiden. Eine Art Schrein aus Stuck vermögen wir uns nicht recht vorzustellen; wir möchten also lieber einen stuccirten Raum annehmen, nur fragt sich dann, weshalb Vasari gerade an eine Ausführung der Stuccaturen in Silber denkt.

Hans Brenner.

Ein neu aufgefundener Lotto.

Auf einer kürzlich unternommenen Reise durch die Mark Ancona kam mir in dem Städtchen Mogliano, zwischen Macerata und Fermo, ein bis jetzt in der Litteratur noch nicht erwähntes Bild von Lorenzo Lotto zu Gesicht, das ich hiermit aus einer unverdienten Vergessenheit hervorziehen und den Lesern des „Repertorium“ bekannt machen möchte. Es ist das in lebensgrossen Figuren ausgeführte Bild des Hauptaltars in der Pfarrkirche S. Maria in Piazza. Maria, auf einer Wolkenmasse schwebend, zu ihren Seiten je drei jugendliche Engelgestalten in reichflatternder Gewandung; in der unteren Hälfte Johannes der Täufer, die heil. Joseph, Franciscus und Magdalena im Halbkreis stehend; über den Häuptern dieser Gruppe vertieft sich in der Dämmerung dumpfer Schatten der räumliche Hintergrund. Wie in einer Vision erheben sich hier in dunklen monochromen Massen Thürme, der Giebel einer Kirchenfassade und eine gewaltige Kuppel Die Auffassung des ganzen Bildes offenbart eine tief romantische Empfindung, sowie eine Gediegenheit des Stiles und einen Sinn für verklärte Schönheit, wie ich dieses Alles kaum jemals in einer andern Schöpfung Lotto's gefunden habe. Zwar würde der Gesichtstypus der Madonna an und für sich keinen besonderen Eindruck auf den Beschauer machen, umsomehr aber die Grossartigkeit des Faltenwurfes, in der nichts mehr von der früheren, wulstigen Manier des Meisters zu erkennen ist. Wirklich überwältigend schön, in der Form sowie im Ausdruck, sind einige der Engelsgesichter. Auch hat Lotto kaum anderwärts eine solche Harmonie von Farben geschaffen, wie wir sie in den Gewändern dieser Engel bewundern, besonders da, wo ein tiefes, goldiges Grün sich an die andern funkelnden Massen anschmiegt. Bei der Betrachtung dieser Gruppe denkt man unwillkürlich an die spätesten Werke Tizian's; doch würde man irren, wenn man Lotto von Tizian beeinflusst glaubte, denn er ist hierin im Gegentheil seinem vom Weltruhm mehr begünstigten Zeitgenossen vorausgeeilt. Dieses Verhältniss wird durch das gesicherte Datum unseres Bildes wohl bezeugt, worauf ich sogleich zurückkommen werde. Die untere Hälfte des Bildes zeigt, ebenso wie die schon beschriebene obere Gruppe, kaum noch eine Spur des sonst so markirten Manierismus unseres Meisters; und diesem Umstande, der ausserordentlichen Freiheit und Kraft in der Ausführung,

ist es zugeschrieben, dass das Bild so lange Zeit unerkannt bleiben konnte. Zwar fehlen in ihm nicht gewisse Eigenthümlichkeiten Lotto's, die den Beschauer auf die Spur leiten können, selbst wenn er auch die doch so ausgesprochene Empfindungsweise des Meisters, die hier ihren schönsten Ausdruck gefunden hat, nicht sogleich nachfühlen sollte. Als solche jedem Kenner Lotto's auffällige Merkmale wollen wir nur in der Figur der Madonna hervorheben: die kalte Beleuchtung des Gesichtes und die scharfe Wendung des Handgelenkes mit dem besonders flachen Daumen. Nach diesen Wahrnehmungen durfte ich hoffen auch eine materielle Bestätigung der Autorschaft Lotto's auf dem Bilde selbst finden zu können. Nur ausnahmsweise hat ja dieser Meister es unterlassen, seine Bilder zu bezeichnen. Weil aber auf der dunklen Fläche keine Signatur zu sehen war, musste ich dem Bilde mit Schwamm und Wasser zu Leibe rücken. Da kam denn, tief unten am Bilde, zwischen den Füssen des heil. Franciscus und der Magdalena, in grossen kräftigen Pinselstrichen der Name Lorenzo Lotto an's Tageslicht.

Wenn wir nun in dem „Libro dei Conti di Lorenzo Lotto“ (Le Gallerie Nazionali Italiane, Anno I) nachblättern, so finden wir hier alle auf unser Bild bezügliche documentarische Angaben. Unter dem Datum des 16. November 1547 (S. 165—166) hat Lotto den Inhalt des Contractes mit dem Besteller eingetragen; später bucht er die verschiedenen Zahlungen u. s. w Der Besteller ist Jacopo Boninfanti von Mogliano und der festgesetzte Preis 130 scudi d'oro. Ein gewisser Dario Franceschini da Cengli, den beiden contrahirenden Theilen befreundet, soll nach Vollendung des Bildes unparteiisch entscheiden, ob die Ausführung dem Preise entspreche. Alle diese Eintragungen in das Tagebuch sind in Venedig gemacht, wo das Bild auch entstanden sein muss, was daraus hervorgeht, dass sich der Besteller verpflichtet, die Transportkosten nach Mogliano zu zahlen. Am 10. Juni 1548 wurde das Bild abgeliefert, nur zehn Tage nach dem festgesetzten Termin, und Lotto empfing die letzte Zahlung dafür. Der Meister scheint sich etwa noch ein Jahr lang in Venedig aufgehalten zu haben, denn die Notizen vom Anfang October 1549 tragen die Ortsbezeichnung Ancona.

Charles Loeser.

Litteraturbericht.

Architektur.

Francesco Malaguzzi Valeri. L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Casciano, Capelli edit. 1899. 249 S. gr. 8⁰ mit 78 Illustrationen im Text und 20 Lichtdrucktafeln. —

In doppelter Hinsicht verdient das vorliegende Buch die volle Beachtung der interessirten Kreise: einmal weil es, — eine im heutigen Betrieb der Kunstgeschichte jenseits der Alpen schon zur Seltenheit gewordene Ausnahme — auf den ernstesten, eingehendsten Studien beruht, dann aber, weil es eine bisher schmerzlich empfundene Lücke in der Litteratur der Architekturgeschichte der italienischen Renaissance in würdigster Weise ausfüllt. Trotz mancher werthvoller Studien und Monographien der Davia, Gozzadini, Gualandi, Rubbiani, Ricci und anderer Localgelehrten über einzelne hervorragende Baudenkmäler der daran so reichen Stadt, besassen wir annoch keine zusammenfassende Darstellung ihrer architektonischen Entwickelung. Malaguzzi bietet uns nun eine solche für das Quattro- und Cinquecento auf Grund vieljähriger Forschungen und Studien in den auch für diesen Zweig der Culturbethätigung vergangener Jahrhunderte so reichen Schätzen des Bologneser Staatsarchivs, die ihm als einem von dessen Beamten zu voller Disposition standen. Zu bedauern bleibt allerdings, dass es dem Verfasser nicht gefallen hat, mit seiner zusammenfassenden Darstellung schon beim Mittelalter zu beginnen, das ja in Bologna nicht weniger bedeutende Denkmäler der Baukunst zurückgelassen hat, wie die folgenden Jahrhunderte. Zum Theil ergänzen sich allerdings seine im vorliegenden Buche niedergelegten Studien durch die im Repertorium und im Archivio storico dell' arte in den letztvergangenen Jahren veröffentlichten Monographien, die einige der intereressantesten Bauten der Stadt im ganzen Wandel ihrer Geschichte, von den mittelalterlichen Anfängen bis zu den Ergänzungen, Umformungen, Ausgestaltungen der Renaissance-Epoche und darüber hinaus behandeln. Aber leider bleibt dabei doch manche Lücke, betreffend solcher Schöpfungen des Mittelalters, die von Zuthaten späterer Jahrhunderte frei geblieben sind, bestehen. Wir nennen nur S. Petronio, S. Francesco, S. Domenico (für welche Monumente wir ja freilich die Monographien Gatti's, Rubbianni's und Malaguzzi's selbst im Reper-

torium XX, 173ff. besitzen), S. Maria de' Servi, S. Martino, und an Profanbauten den grandiosen Pal. publico, die Mercanzia und den Pal. de' Notai (den letzteren hat der Verfasser seither im Repertorium XXI, 165ff. monographisch behandelt).

Unsere Leser kennen aus den eben angezogenen beiden Beiträgen, sowie einem dritten über den Pal. del Podestà (XVIII, 245) die gewissenhafte, bis in's Einzelne scharf eindringende Forschungsmethode des Verfassers. Auch über die zuerst im Archivio storico dell'Arte publizirten Aufsätze sind sie durch unsere, freilich nur das Wesentlichste hervorhebenden Hinweise unterrichtet (Repertorium XVIII, 456; XIX, 199; XX, 395; XXI, 397). Wir können uns daher in Folgendem neben der Andeutung der allgemeinen Anlage vorliegenden Werkes auf die Hervorhebung der darin zuerst vor die Oeffentlichkeit gebrachten Ergebnisse der Forschung beschränken. —

Den beiden Hauptabschnitten seines Buches, die uns die Architektur Bologna's in der Geschichte ihrer Schöpfungen vom Quattrocento durch das XVI. Jahrhundert hindurch bis in die Zeit des Barocco vorführen, schickt unser Verfasser ein einleitendes Capitel voraus, worin er auf Grund gleichzeitiger bildlicher Darstellungen und schriftlicher Quellen, oft unter Anführung ihres ebenso originellen wie instructiven Wortlautes, ein gedrängtes Bild des Milieu während des XV. Jahrhunderts vor unseren Augen entrollt. Die politischen Verhältnisse jener Epoche, der materielle Reichthum und die Wohlhabenheit der Bürger, Feste und Schauspiele, die Entfaltung des Luxus einerseits, andererseits die Factoren und Aeusserungen des geistigen Lebens auf dem Felde der Litteratur und Wissenschaft, die Entwicklung der bildenden Künste, die materiellen Bedingungen ihrer Bethätigung, die Verhältnisse der Zünfte, die Existenz und Traditionen der Künstler werden kurz beleuchtet und zum Schluss Rolle und Bedeutung der Kunst am Hofe Giovanni Bentivoglio's (1462—1506) in ihren Hauptzügen charakterisirt.

Das zweite, dem Quattrocento gewidmete Kapitel beginnt mit einer cursorischen Aufzählung der Hauptmonumente gothischen Stils und erklärt aus ihren formalen und materiellen Besonderheiten die Zähigkeit, womit man gerade hier an jenem festhielt und der Renaissance verhältnissmässig spät Eingang gönnte. Der aus der gothischen Epoche überkommenen und im Quattrocento zu so hoher Entwicklung gediehenen Terracottadecoration wird als eines für die architektonischen Producte des letzteren ganz charakteristischen Factors eingehend gedacht, um sodann in der Architektenfamilie der Fioravanti die Hauptvertreter des Uebergangsstils vorzuführen: Bartolomeo, der sich kaum erst von der Gothik loslöst; seinen bedeutenderen Bruder Fioravante, den Schöpfer des nach einer Feuersbrunst des Jahres 1423 in seiner jetzigen Gestalt wiederhergestellten Pal. degli Anziani; und dessen auf dem Gebiete der Ingenieurmechanik mehr als auf dem der Baukunst bekannten Sohn Aristotile, von dem in Bologna selbst kein Bau existirt. Auch Giovanni Negro, der Schöpfer der ursprünglichen An-

lage von S. Michele in Bosco (wovon nur noch die Sacristei besteht) und Giovanni di Pietro da Como, der im Verein mit dem Vorgenannten die Capp. Guidotti (del Rosario) an S. Domenico seit 1460 erbaut, sind noch Repräsentanten des Uebergangsstils, dessen beide spätesten Denkmale das Dominikerkloster S. Vincenzo vor Porta d'Azeglio (1475 ff.) von Giov. Piccinino da Como, jetzt in Villa Ronzano einverleibt, die Kirche der Misericordia vor Porta Castiglione (1473) und die Annunziata vor Porta d'Azeglio (1475 ff.) sind (jetzt zum Arsenal gehörig). Wie die Schöpfer dieser letzteren Bauten vorzugsweise Comacini sind, so lehnen sich dieselben auch namentlich an die lombardischen Bauten jener Spätzeit (S. Maria delle grazie, S. Pietro in Gessate) in der Anlage an, während das Detail mit den Formen der Renaissance schon ziemlich frei schaltet.

Die Florentinische Renaissance findet sodann Eingang durch Pagno di Lapo Portigiani, dessen Uebersiedelung mit Familie „causa habitandi in eadem Civitate et ibidem artem .... sculpendi lapides faciendi et operandi" 1453 erfolgte. Bisher war er uns nur als Baumeister des 1507 zerstörten Pal. Bentivoglio (seit 1460) bekannt; nun erfahren wir, dass er schon 1454 mit seinem sonst unbekannten Landsmann Antonio di Simone für den Pal. Isolani già Bolognini die Säulen des Porticus lieferte, 1467 Portal und Vorhalle des Domes S. Pietro ausführte (Malaguzzi theilt den in's Einzelne gehenden interessanten Vertrag für diese erst 1748 zerstörte Arbeit per extensum mit), und im gleichen Jahre die Capp. Ludovisi in S. Domenico mit Marmor verkleidete (auch sie ging bei der Restaurirung der Kirche im vorigen Jahrhundert zu Grunde). Das Jahr darauf verlässt Pagno Bologna und zwar vor seinen Schuldnern flüchtend! Was die nun folgenden kirchlichen Monumente betrifft: S. Giovanni in Monte, La Santa (Corpus Domini), die Madonna di Galliera und S. Giacomo, sowie den Pal. del Podestà, so können wir uns dafür auf die obenerwähnten Studien im Archivio storico dell'Arte und im Repertorium beziehen. Neu sind die Notizen, die uns der Verfasser über einige Kapellenbauten in Brunelleschischem Stile (Capp. Bentivoglio in S. Giacomo, Marescotti in S. Martino, degli Angeli in S. Vitale, zwei Querschiffskapellen in S. Giovanni a monte, eine in der Misericordia u. s. f.), über die Klosterhöfe von S. Francesco, S. Agnese und S. Martino, und über den Porticus delle putte di Baracano bietet. Zahlreiche Baumeister, die bisher gänzlich unbekannt waren, tauchen aus den Documenten auf; unter ihnen Giacomo Achi und sein Sohn Ercole, von deren zahlreichen Arbeiten sich nur der Porticus und Loggienhof von Casa Correggi (via Cavaliera 18) erhalten hat; Pietro und dessen Sohn Giovanni da Brensa, der erstere am Umbau von S. Giacomo 1493—1518 beschäftigt, der letztere Capomaestro am Pal. del Podestà und Erbauer der Fassade und des Klosters von S. Martino; Donato da Cernobbio, Architekt der Madonna di Galliera, ausserdem aber auch am Pal. degli Anziani, der Torre del orologio und an verschiedenen Thorbauten beschäftigt.

In dem den Privatbauten des Quattrocento gewidmeten Abschnitt giebt uns der Verfasser vor allem Nachrichten über die Paläste und Villen,

womit die Herren Bologna's, die mächtigen Bentivogli, namentlich Giovanni II. Stadt und Umgegend geschmückt haben. Ausser dem oben erwähnten Palast Pagno Portigiani's und der graziösen Palazzina della Viola, mit ihren luftigen Loggien, erbaut 1497 von unbekanntem, wahrscheinlich lombardischem Architekten, die, wenn auch zum Theil umgestaltet, noch heute bei der Scuola agraria besteht, ist der bedeutendste davon der heutige Pal. Bevilacqua. Begonnen in der Fassade von Nic. Sanuti, ging er nach dessen Tode (1482) in den Besitz Bentivoglio's über, der ihn im Innern ausbaute, namentlich den berühmten Hof vollendên liess. Leider ist es auch Malaguzzi nicht gelungen, den Erbauer weder der Façade noch des Hofes festzustellen. Der des letzteren scheint, nach stilkritischen Indizien zu urtheilen, identisch zu sein mit dem Architekten des Porticus an S. Giacomo und des Hofes an Casa Magnani già Salaroli (via Zamboni 25), letztere auch von Bentivoglio vor 1481 erbaut. — Sonst interessirt die Entdeckung des Erbauers von Pal. Fava, des bisher ganz unbekannten M°. Gilio Montanari, während für andere Bauten der gleichen Epoche die Forschungen des Verfassers in dieser Hinsicht fruchtlos geblieben sind (so für Pal. Felicini in Via Galliera, der für so viele andere typisch geworden ist; für Casa de' Carracci, Pal. Ghislieri, jetzt Hôtel Brun; Casa Gualandi-Saraceni u. a. m.). Dafür kann eine ganze Reihe von Namen, die uns die Urkunden als Erbauer von heute untergegangenen Bauten überliefern, nicht entschädigen. Auch unter ihnen ist das lombardische Element bei weitem überwiegend; das toscanische kommt dagegen nur ganz vereinzelt vor (z. B. ein sonst unbekannter Giovanni Niccolo, der 1491 an S. Maria degli Angeli baut). Etwas häufiger treffen wir es, doch auch in der Minderzahl gegen die Comacini, bei den Intagliatori oder Scarpellini: ausser Niccolo di Pietro (Lamberti), Pagno Portigiani und Franc. di Simone begegnen uns: ein Battista Francesco di Simone, der 1518 um die Ausführung der Fassade der Madonna di Galliera concurrirt; ein Marsilio, Sohn jenes Antonio di Simone, der mit Pagno Portigiani am Pal. Bolognini-Isolani arbeitet; ein Simone di Benedetto „architectus seu incisor lapidum" an der S. Georgscapelle in Poggiale, endlich Pietro Torreggiani, der Arbeiten decorativer Natur in Terracotta ausführt; unter anderm macht er sich 1492 anheischig, für den Arzt Stefano della Torre dessen Thonbüste herzustellen.

Mit dem Cinquecento, dem das letzte Kapitel gewidmet ist, tritt anfänglich ein Nachlassen der Bauthätigkeit auf dem Gebiete des Profanbaues, hingegen ein Aufschwung auf dem des Kirchenbaues ein. Das glänzendste Monument der Frühzeit des XVI. Jahrhunderts ist das Olivetanerkloster S. Michele in Bosco. Wir haben auf Grund einer besonderen Arbeit unseres Verfassers über dasselbe im Repertorium XIX, 199 ausführlich berichtet und können es hier mit dem Hinweis auf das dort Gesagte bewenden lassen. Nicht minder bedeutend war der zum Theil noch bestehende Bau des Chorherrenstiftes S. Salvatore (1517 ff.) durch den Architekten Bartolomeo dal Limite und den Bildhauer Bern. da Milano. Der Name aber, der für die Bauten dieser Zeit in Bologna gleichsam den

Stempel der Collectivität erhält, ist derjenige des Andrea Marchesi da Formigine. Allein nur für Weniges von dem, was ihm die Ueberlieferung zuschreibt, gelang es unserem Verfasser, urkundliche Bekräftigung aufzufinden: von 1516—30 baut er Kirche und Vorhalle S. Bartolommeo a porta Ravegnana, 1521 ist er mit einem Modell für die Vollendung von S. Petronio, 1525 mit Arbeiten an S. Michele beschäftigt. Betreffend die Thätigkeit Bald. Peruzzi's in Bologna ist es Malaguzzi gelungen, seine Autorschaft für die Thüre in S. Michele festzustellen (für den Hof von Pal. Lambertini steht sie durch die Zeichnungen in den Uffizien fest), sowie die urkundlichen Beweise dafür beizubringen, dass er an Pal. Albergati nicht betheiligt war. 1520 schon baute ein Batt. di Pietro da Como daran, 1540 war er bewohnbar, aber erst 1584 erhielt er sein Hauptgesims, die Fenster des Hauptgeschosses ihre Verkleidung gar erst 1612. Auch die Capp. Ghisilardi in S. Domenico kann ihm nicht angehören, da sie erst 1530—35 entstand. — Der eben erwähnte Batt. di Pietro da Como, im Verein mit einem Agost. Bolognotto stellt sich auch als Erbauer des bisher dem Vignola zugeschriebenen Pal. Bocchi (1545) heraus, — lauter Namen, die jetzt zuerst in die Kunstgeschichte eingeführt werden.

Ebenso erhalten wir aber auch über die Schöpfungen zweier vielgenannten Architekten, die die Renaissance abschliessen, ja zum Theil schon zum Barocco hinüberleiten, erst durch Malaguzzi's Forschungen documentarisch sichere Aufschlüsse. Es sind dies Antonio Morandi gen. Terribillia († 1568) und sein Neffe Francesco († 1603). Der erstere, anfänglich namentlich in seinen Klosterbauten strenger Vitruvianer, entfaltet später im Profanbau neben einfacher Disposition doch Reichthum der Durchbildung in Formen und Ornamenten, — womit er die alte bolognesische Zierlust in den Barockstil verpflanzt, von dessen Schattenseiten sich seine Schöpfungen aber frei zu halten wissen. Ihm gehören an die zwei doppelgeschossigen, jetzt geschlossenen Chiostri an S. Giovanni a Monte (seit 1543), die drei Kreuzgänge von S. Domenico (1542—51), der Campanile, und der fast florentinisch feine Chiostro von S. Procolo (seit 1550), jetzt Ospedale de Bastardini (Via d'Azeglio 56), endlich der grandiose Pal. dell'Archiginnasio samt Hof (1562). Die Analogie mit letzterem Bau, namentlich in den reichen Fensterumkleidungen, Gesimsen u. s. f., berechtigt dazu, dem Meister auch mehrere andere Paläste zuzutheilen, darunter den grossartigen Pal. Borghi-Stanzani (Via S. Vitale 28, 30) mit zwei Höfen, und den reich decorirten Pal. Bevilacqua già Zumbini (Via Galliera 21), sowie (nach Aehnlichkeit mit dem Stil der Chiostri von S. Giovanni a Monte) den Pal. Bolognetti-Rambaldi in Via Castiglione (1551). Francesco, dem man bisher mit Unrecht die meisten der Bauten seines Vaters zugeschrieben, hat dagegen viel weniger Bedeutung (Capomaestro von S. Petronio seit 1568; Kirche S. Matteo 1575, Arbeiten am Pal. degli Anziani).

Aber noch das Ende des Cinquecento hat in Bart. Triachini einen Meister aufzuweisen, in dessen Schöpfungen die Renaissance, von den Auswüchsen des Barocco noch gar nicht berührt, in vollen, wenn auch hier

und da etwas pompösen Accorden ausklingt. Zeugniss dessen der Hof der Universität (nach 1560) mit michelangelesken Reminiscenzen; der classisch-moderne Pal. Malvezzi-Medici (Via Zamboni 13, beg. 1560) und der von Palladio und Galazzo Alessi inspirirte Pal. Ranuzzi già Lambertini (1541 bis 1581). Ja noch später geben die Bauten des bisher fast unbeachteten Tomaso Martelli († 1617), der Campanile der Certosa und die Kirche S. Salvatore (beg. 1605) Zeugniss für eine in jener Spätzeit ganz ungewohnte Strenge und Einfachheit der Conception und Formen. Allein vorher schon, gleichzeitig mit Triachini's Wirksamkeit hält das Barocco, wenn auch vorerst in mehr nüchternen als extravaganten Formen, seinen Einzug in den Bauten der beiden Brüder Tibaldi: des berühmteren Pellegrino, von dem jedoch Bologna nur die Fassade der Universität (1560) besitzt, und des hier vorzugsweise thätigen Domenico (Chor von S. Pietro 1575, erzbisch. Palast 1575, Pal. Magnani 1576—87 und Pal. Mattei jetzt Albergo d'Italia). Doch muss man es selbst den spätern Architekten, den Dattari, Fiorini, Magenta zu ihrem Lobe nachsagen, dass sie sich in ihren Productionen von dem Hexensabbath, in den der Stil am Orte seiner Geburt ausartete, stets fern zu halten wussten.

Der rührige Verleger hat es sich angelegen sein lassen, unser Buch auch äusserlich seinem inneren Gehalt entsprechend auszustatten. Der illustrative Theil ist durchaus gelungen, namentlich die Tafeln ausser Text ganz vorzüglich. Die Beigabe von Grundrissen (und auch Durchschnitten). wenigstens der bedeutendsten behandelten Baudenkmale wird dagegen schmerzlich vermisst werden. *C. v. Fabriczy.*

Malerei.

Illuminated Manuscripts in the British Museum. Miniatures, Borders and Initials reproduced in gold and colours. With descriptive Text by **George F. Warner,** M. A., Assistant Keeper of Manuscripts. First Series. Fifteen Plates. London. 1899. Reproduced and printed by William Griggs.

England darf sich mit Recht eines erstaunlichen Reichthums an Sammlungen illustrirter Handschriften rühmen. Die Thatsache ist um so bemerkenswerther, als das Sammeln von Buchmalereien auf dem Kontinente nie eine solche Verbreitung gehabt hat. Ueberdies sollte man meinen, dass Bilderhandschriften, namentlich aus dem früheren Mittelalter, sich jeweils in festem Besitz befunden haben müssten. Keineswegs aber sind es erst die stürmischen Umwälzungen am Ende des XVIII. und zu Beginn des XIX. Jahrhunderts gewesen, welche den alten Besitzstand gelockert haben. Die heute im Britischen Museum vereinigten alten Sammlungen, wie die des Thomas Howard, Earl of Arundel, des Sir Robert Bruce Cotton, des Robert Harley, Earl of Oxford, beweisen, seit wie langer

Zeit englische Liebhaber an der Aufhäufung solcher Schätze thätig sind. In der That ist denn wohl in keinem Lande ein solches Interesse an der Miniaturmalerei, so viel Sinn für den ästhetischen Werth derselben zu finden als in England.

Unter der Fülle der Publicationen, die dort veranstaltet worden sind, sind daher solche nicht selten, die in dem Bestreben, den künstlerischen Reiz der Originale wiederzugeben, die farbige Reproduction der nicht farbigen vorgezogen haben, wenn auch bis heute nur die letztere ein völlig getreues Abbild zu geben vermag.

Diesen Versuchen schliesst sich denn die vorliegende Publication an. Die erste bisher erschienene Serie enthält fünfzehn farbige Tafeln nach ausgewählten Miniaturen des Britischen Museums. Die Bilder sind in Chromolithographie auf photographischer Grundlage wiedergegeben. Besondere Sorgfalt ist auf das Gold verwandt worden; nicht nur dass das echte Metall benutzt worden ist, man hat vielmehr durch Herauspressung der Goldtheile den Eindruck der dick aufgetragenen, polirten Goldgründe des XII. und XIII. Jahrhunderts zu erzielen versucht. Die Tafeln sind denn auch dank der grossen aufgewendeten Mühe sehr wirkungsvoll ausgefallen; namentlich das Gold in seiner Pressung giebt ihnen einen bei solchen Reproductionen ungewohnten Eindruck. Zweifellos stehen sie über allen älteren derartigen Versuchen. Andererseits sind freilich auch manche Mängel nicht ausgeblieben. Die Zeichnung hat stellenweise sehr gelitten. In den Fleischtheilen der gothischen Miniaturen hebt sie sich nicht mit der wunderbaren Klarheit von dem hellen Grundtone ab, wie wir sie an den Originalen bewundern. Es sind dies Umstände von hinreichender Wichtigkeit, um für kunstwissenschaftliche Veröffentlichungen die getreue photographische Wiedergabe als die einzig wünschenswerthe hinzustellen, solange eine mechanische Wiedergabe der Farben nicht durchführbar ist.

Bei der Auswahl der Blätter ist die zweite Hälfte des Mittelalters von der Blüthezeit des romanischen Stils ab ausschliesslich berücksichtigt worden. Die Mehrzahl der Blätter giebt englische und französische Arbeiten wieder. Ein kurzer Text zu jeder Tafel bietet eine treffliche Uebersicht über das Wissenswerthe über die betr. Handschrift. Die deutsche Malerei muss sich mit einer Initiale aus einer aus Worms stammenden Bibel begnügen, die italienische mit einer Bildseite eines Decretum Gratiani aus dem späten XIV. Jahrhundert. Die Reihe der englischen Miniaturen beginnt mit einer Maiestas Domini aus dem Psalter 2 A XXII. Es ist eine hervorragende Handschrift, die frühestens dem Ende des XII. Jahrhunderts angehören kann. Sie bietet eine der nächsten Parallelen zu den sächsischen Psalterien des frühen XIII. Jahrhunderts. Die Entwicklung der englischen Malerei hat in dieser Periode die lebhafteste Verwandschaft mit der deutschen. Auch dort der Ausgang von einem strengen, wohl abgewogenen Stil, der in einer masslosen Unruhe endet. Die Ablösung dieser zu keinem befriedigenden Stil führenden Entwicklung erfolgt

auch in England durch die französische Gothik. Das Zeitalter Ludwig's des Heiligen war für die französische Miniaturmalerei eine Epoche schnellen Aufblühens, wie es ohne gleichen dasteht. Nachdem dieser Kunstzweig in Frankreich, wie es scheint, seit dem Ende der Carolingerzeit keine Pflege gefunden oder wenigstens keine Schöpfungen von hervorragender Bedeutung hervorgebracht hatte, wird das Versäumte im Sturmlauf eingeholt und binnen wenigen Jahrzehnten die neue gothische Miniaturmalerei geschaffen, welche sich im Fluge die Welt erobern sollte. Die Publication bringt eine Probe einer frühen englischen schon von der französischen Bewegung berührten Handschrift (I D 1), dann eine Reihe von Beispielen aus der französischen Entwicklungsreihe, namentlich die Blätter aus Add. 17341 und 28162 mögen von Geschmack und Delicatesse der Glanzleistungen dieser Periode eine Vorstellung geben, soweit die Reproduction dessen fähig ist. Mit dem beginnenden XIV. Jahrhundert lässt die Vorherrschaft des französischen Stiles nach. Die englische Kunst hat ihn schnell zu verarbeiten und eigenthümlich auszugestalten gewusst. Unter den in der vorliegenden Publication mitgetheilten Proben ist — von den Blättern aus „Queen Mary's Psalter“ abgesehen — die grosse Kreuzigung aus Arundel 83 hervorzuheben: vielleicht das wirkungsvollste Bild der ganzen Serie: gewaltig im Ausdruck und prächtig in der decorativen Anordnung. — Der Uebergang zur Kunst des XV. Jahrhunderts und diese selbst sind weniger gut vertreten. Auch sagt die Reproductionstechnik den ausserordentlich fein durchgeführten, reich modellirten Bildern dieser Zeit nicht sehr zu. Namentlich gilt dies von Add. 18851, einem Breviar mit spanischer Schrift, aber flämischen Bildern, das von der Familie Rojas der Königin Isabella geschenkt wurde. Eine Vergleichung der Tafel mit der Abbildung in dem Werke der Palaeographical Society zeigt leider, dass alle feineren Einzelheiten — man sehe die ganz verblassten Köpfe — bei der Reproduction verloren gegangen sind.

Wenn wir also von den Reproductionen nur unter der Bedingung befriedigt sein können, dass wir auf den Anspruch photographischer Treue verzichten und in der Farbigkeit einen Ersatz dafür suchen, so müssen wir doch die Veröffentlichung mit aufrichtiger Freude begrüssen, die unser Abbildungsmaterial namentlich für die Erkenntniss der noch so wenig durchforschten Kunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts wesentlich erweitert.

Arthur Haseloff.

Franz Dülberg. Die Leydener Malerschule. I. Gerardus Leydanus. II. Cornelis Engebrechtsz. — Inaugural-Dissertation . . . der Universität zu Berlin . . . Berlin, Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke). [1899.] 88 S. 8⁰.

Diese Dissertation hat die Leydener Malerschule — von Lucas van Leyden abgesehen — zum Thema und ist aus Studien hervorgegangen, die auf ein Verständniss des berühmten Hauptmeisters zielten. Da vor einer gründlichen Abhandlung über Cornelis Engelbrechtsz, den eigentlichen

Lehrer des Lucas, von Geertgen van St. Jans ausführlich die Rede ist — wegen der Bezeichnung „Leydanus“ auf dem Matham'schen Stiche der Wiener Beweinung Christi wird dieser Meister als aus Leyden gebürtig angesehen — und da Ouwater, sowie die spärlichen Ueberreste der älteren holländischen Malerei sonst, soweit sie dem Verfasser bekannt geworden sind, sorgliche Beachtung finden, ist das Thema mehr landschaftlich als städtisch abgegrenzt. In Anbetracht des sehr armen Materials müssen wir uns damit begnügen, die Persönlichkeiten der drei Hauptmeister zu erkennen, und wollen nicht von verschiedenen „Richtungen“ der holländischen Malerei sprechen, wie der Verfasser in leicht erklärlicher Neigung zu historischen Constructionen zu sprechen liebt. Die etwa allen holländischen Schöpfungen des XV. Jahrhunderts und der ersten Jahrzehnte des XVI. gemeinsamen Züge mögen als ortseigenthümlich, als bodenwüchsig angesehen werden; noch bei Engelbrechtsen aber an Ouwater als an die Quelle zu erinnern und so aus dem zufällig erhaltenen Material ein lückenloses Ganzes zu machen, scheint bedenklich. Wer weiss, welche fördernden Kräfte uns ganz unbekannt sind, nachdem die Bilderstürme in den holländischen Provinzen gehaust haben!

Dülberg stellt aus v. Mander's Notizen Alles zusammen, was wir von Ouwater wissen können, und giebt eine treffende Schilderung der beglaubigten Berliner Tafel. Die im „Klassischen Bilderschatz“ aufgetauchte Bestimmung anerkennend, bespricht er die schöne „Beweinung Christi“ in Brüssel als ein zweites Werk des holländischen Meisters. Ich halte diese Zuschreibung für keineswegs überzeugend, kaum für befriedigender als die ältere Benennung „Petrus Christus“, und wundere mich, dass Dülberg von den beträchtlichen und wesentlichen Verschiedenheiten zwischen den beiden Tafeln nichts sagt. Eher gegen als für die holländische Herkunft der Brüsseler Tafel spricht der schon von Fétis richtig bemerkte Umstand, dass die Bewegung der zusammensinkenden Gottesmutter der berühmten Kreuzabnahme Roger's entlehnt ist.

Das unmittelbar an die „Ouwater'schen“ Tafeln angereihte Triptychon der Londoner National Gallery, die höchst interessante Versammlung der Heiligen um Maria, rührt in der That von einem Holländer her, der um 1500 thätig war. Dass dieser Meister lange in Italien gelebt habe, ist mir nicht „augenscheinlich“. Diese Tafel, deren Hauptreiz in der Färbung und dem kühnen Lichteffect liegt, und mehrere andere von derselben Hand, die der Verfasser nicht kennt (ein Bildchen des Malers in deutschem Privatbesitz trägt das Datum 1500), wären besser an anderer Stelle in grösserem Abstand von Ouwater besprochen worden, ebenso wie eine andere Gruppe holländischer Bilder vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, aus der D. die „Gesellschaft weiblicher Heiligen“ im Amsterdamer Rijksmuseum erwähnt. Dem Amsterdamer Gemälde hat v. Tschudi mit Recht eine „Beweinung Christi“ bei Herrn Dr. Thieme angereiht. Als Arbeiten dieses übrigens wenig bedeutenden Meisters nenne ich noch die „Kreuzi-

gung Christi“ in den Uffizien zu Florenz (mit wesentlichen Aenderungen wiederholt in einer Tafel, die jetzt im Berliner Privatbesitz ist) und eine „Beweinung Christi“ in Liverpool (No. 37).

Führen solche holländischen Arbeiten schon weit ab von den Hauptmeistern des XV. Jahrhunderts, so gehören die von D. in einer Anmerkung genannten „schwachen Bilder, die Anklänge an Ouwater's Stil zeigen“, nur zum Theil hierher. Namentlich der „Marientod“ in Darmstadt, den Scheibler „Patenier“ genannt hat, hätte fehlen sollen.

Bouts und Gerard David werden im Vorbeigehen wegen ihrer holländischen Herkunft beachtet. Von den Jugendwerken David's, die auf ihren holländischen Charakter untersucht werden können, sind dem Verfasser nicht bekannt das merkwürdige Gemälde bei der Lady Layard, die Antwerpener Flügel u. s. w.

Wenig glücklich scheinen die Bemerkungen über die beiden „Mostaert“ genannten Meister. Einen „Epigonen Ouwater's“ kann man doch den Waagen'schen Mostaert gewiss nicht betiteln, und den anderen, neuerdings „Mostaert“ genannten Maler doch auch nur mittelbar. Der traditionell und gewiss mit Unrecht „Mostaert“ genannte, wohl in Brügge thätige Schüler David's hat mit der Leydener Schule gar nichts zu thun. Damit mag man es übrigens leicht entschuldigen, dass D. von ihm nicht viel zu sagen weiss. Die Bilder, nach denen dieser Maler charakterisirt wird, rühren fast alle nicht von ihm her, weder das „Küchenwunder des hl. Benedict“ in Brüssel (Zuschreibung des Brüsseler Katalogs), noch die famosen Portraits in Antwerpen (der Mann ist von Mabuse, die Frau eine mässige Copie), noch endlich die „Deipara Virgo“ auch in Antwerpen, die freilich fast allenthalben dem Meister gelassen worden ist.

Der Maler, für den neuerdings Glück den Namen „Mostaert“ vorgeschlagen hat, wird von Dülberg mit grösserer Sachkenntniss behandelt und treffend charakterisirt. Den Zweifel, ob dieser „etwas zahme“ Maler mit dem von v. Mander als einen kühnen Neuerer bezeichneten Hofmaler identisch sei, hege ich nicht so stark wie D. Der Verfasser kennt das Werk dieses Meisters in der Ausdehnung, wie Glück es kannte, ohne den Oultremont'schen Altar und einige andere Bilder, die ihm noch zugeschrieben werden können.

Von dem Maler der Berliner „Anbetung der Könige“ (No. 551 B), auf die D. in einer Anmerkung hinweist, rührt, wie mir scheint, die Madonna mit Heiligen her, die der Kunsthändler Gooden mit der Benennung ‚Isenbrant“ im Burlington Fine Art Club 1893 ausstellte und die seitdem öfters im Kunsthandel aufgetaucht ist. Ob aber der Schöpfer der beiden Bilder ein Holländer ist, möchte ich nicht mit Bestimmtheit sagen.

Selbst Hieronymus Bosch wird noch — etwas künstlich — mit dem alten Ouwater in Beziehung gesetzt.

Die „sieben Werke der Barmherzigkeit“ in Alkmaar und die Tafeln 534 und 535 im Amsterdamer Rijksmuseum (die der Katalog dort wohl richtig zusammenfasst als Arbeiten e i n e r Hand), finden als schwache

Reste der holländischen Production hier ihren Platz und gerechte Beurtheilung.

Sehr sorgsame Beachtung wird dann dem Geertgen v. St. Jans zu Theil, dessen Wiener Tafeln aufs Glücklichste geschildert werden. Die in einer Note (528) gestellte Frage, ob etwa die Kreuztragung in Antwerpen von dem v. d. Meire genannten Meister eine Copie des von D. vorausgesetzten Mittelbildes sei, zu dem die Wiener Flügel gehören, diese Frage würde ich mit „nein“ beantworten. Der sog. v. d. Meire, von dessen Art die Antwerpener Sammlung eine klare Vorstellung giebt — anderswo ist er mir nicht begegnet —, hat offenbar seine Kreuztragung auch dem Entwurf nach selbständig geschaffen, und Eigenschaften Geertgen's sind in der Composition nicht zu spüren.

Gegen die neuerdings dem Meister zugeschriebenen „Kreuzigungen“ in Pesth und Köln verhält sich D. mit Fug ablehnend. Von dem üblen Zustand des Kölner Bildes sagt er nichts. Auch bei dem „Sühneopfer“ des Rijksmuseum, das dem Meister mit Recht gelassen wird, sind die groben Uebermalungen nicht bemerkt. Unbekannt geblieben ist dem Verfasser ein sehr interessantes Kreuzigungsbild in der Sammlung Figdor in Wien, das mir von derselben Hand zu sein scheint wie das Martyrium der hl. Lucia, das endlich aus dem Wiener Kunsthandel in das Amsterdamer Rijksmuseum gekommen ist. Nicht genannt unter den Werken, die Geertgen sehr nahe stehen, wird das geistreich bewegte Triptychon der Antwerpener Galerie mit der Madonna, dem hl. Georg und dem hl. Christoph, die „Auferweckung Lazari“ im französischen Privatbesitze, über die Renouvier geschrieben hat, und endlich ein sicher von dem Meister selbst herrührendes Bild der Anbetung des Christkindes bei Herrn v. Kaufmann in Berlin.

Anspruch darauf, für eine Arbeit Geertgen's genommen zu werden, macht auch ein ganz kleines Madonnenbild in der Ambrosiana, das der Verfasser nicht gesehen hat.

In den Anmerkungen wird noch eine Reihe von Bildern genannt, die irgendwo mit Geertgen in Verbindung gebracht worden sind und die D. nicht kennt. So weit ich sehe, ist in der sehr bunten Reihe keine Arbeit des Meisters.

Wichtig scheint mir die Frage nach der Zeit, in der Geertgen thätig war. Nach v. Mander's Berechnung, gegen die D. nichts einwendet, hätten Ouwater und auch Geertgen, sein Schüler, der, 28 Jahre alt, gestorben sein soll, das Jahr 1474 nicht lange überlebt. Was Geertgen angeht, scheint diese Datirung doch ein wenig bedenklich. Ohne den litterarischen Anhaltspunkt würde wohl Niemand die genialen Schöpfungen dieses Meisters in Wien und Prag früher als 1490 ansetzen, und die Trachten scheinen diese Datirung zu rechtfertigen. Dazu kommt, dass holländische Bilder, die offenbar schon dem XVI. Jahrhundert angehören, wie namentlich die Arbeiten des neuerdings — von Glück — Mostaert genannten Meisters, sich unmittelbar an den von Geertgen geprägten Stil anzuschliessen

scheinen. Auf einer Auction bei Christie (März 1899) war ein Triptychon in der Art dieses „Mostaert's“ — nur zu handwerklich für ihn selbst. Das Mittelbild dieses Flügelaltars war copirt nach Geertgen's Wiener Beweinung Christi! Das Prager Flügelbild, das D. mit Recht dem Geertgen lässt, soll gar ein früheres Werk des im 28. Lebensjahre angeblich verstorbenen Meisters sein, müsste also noch vor 1470 entstanden sein. Ist das möglich?

Die Bemerkungen über Jan Joest bieten nichts Neues. Die Andeutung, dass zwischen Geertgen und dem kölnischen Meister des hl. Bartholomäus ein Zusammenhang bestände, halte ich für unfruchtbar.

Der reichste und förderlichste Theil des Heftes ist zweifellos der Abschnitt über Cornelis Engelbrechtsen (D. schreibt den Urkunden nach Engebrechtsz). Wenn auch die Zuschreibungen einer beträchtlichen Bilderreihe an den Lehrer des Lucas von Leyden den von Ludwig Scheibler unterwiesenen Kennern der holländischen Malerei durchaus geläufig sind, hat der Verfasser das dadurch nicht geschmälerte Verdienst, die Zuschreibungen zum Theil selbständig gefunden und sie im Zusammenhang öffentlich zum ersten Male mitgetheilt zu haben. Einen sicheren Blick für Stilkritik hat er dabei bewiesen. Nur zwei der hier von D. genannten Gemälde gehören dem Engelbrechtsen nicht, nämlich die Frankfurter „Kreuzigung“ und der von derselben Hand herrührende Turiner Flügelaltar, über den D. ohne Autopsie sich etwas undeutlich ausspricht. Im Uebrigen sind die in Antwerpen, Berlin, Amsterdam, Dresden, München u. a. O. dem C. Engelbrechtsen zugeschriebenen Gemälde richtig bestimmt. Freilich lässt sich die Zahl noch beträchtlich vergrössern. Dem Meister gehören etwa noch: die hübsche Reiterfigur beim Earl of Northbrook, eine Berufung des hl. Matthäus im Vorrath der Berliner Gemäldegalerie, zwei Tafeln in einem Kloster zu Gent, eine Gefangennahme Christi, die auf einer römischen Versteigerung auftauchte, und das Bildniss eines Mannes im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Wichtig und neu ist die Datirung der beiden Leydener Altäre. Der Stifter ist auf beiden Bildern derselbe. Auf der Beweinung Christi erscheint er in höherem Alter als auf der Kreuzigung Christi. Mit Hilfe einiger richtig beachteter Daten und auf Grund dieses Alterunterschiedes, der ein wenig übertrieben wird, datirt D. den Altar der Kreuzigung auf nicht lange nach 1508, den Altar der Kreuzabnahme auf nicht lange vor 1526. Die Ansetzungen „um 1510“ und „um 1520“ würden der Wahrheit vielleicht näher kommen. Die Stilabweichungen der beiden Hauptwerke werden allzu stark betont. Die Gruppirung und Datirung der sonst dem Meister richtig zugeschriebenen Tafeln überzeugt nicht ganz.

Unter den „schwächeren Schulbildern“, die ein Nachtrag aufzählt, sind Bilder mit aufgeführt, die durchaus nicht hierher gehören, wie das Stück einer Himmelfahrt Mariae im Vorrath der Berliner Galerie, das nicht holländisch ist und das Schweriner Triptychon, dessen Meister mir wohl bekannt ist und in gar keiner Beziehung zu Engelbrechtsen steht. Auch einige Zeichnungen sind irrthümlich dem Meister zugeschrieben, wie

der Tod der hl. Anna (?) im Staedel'schen Institut zu Frankfurt, ein Blatt, das den Stil des Bles zeigt.

Alles in Allem bietet die Dissertation ungewöhnlich viel und stellt in erfreulichem Gegensatz zu niederländischen und französischen Arbeiten, die mit Redensarten und phantastischen Hypothesen dieses Gebiet der Forschung verdunkelt haben, fast Alles mit grossem Fleiss und gutem stilkritischen Blick zusammen, was an Material von der älteren holländischen Malkunst vorhanden ist.

Im August-Heft der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (S. 273 bis 280) hat D. einen Nachtrag gewissermassen zu dem angezeigten Hefte veröffentlicht unter dem Titel „Altholland in Wörlitz“ — einen recht unglücklichen Nachtrag: Das Suchen nach altholländischen Bildern im gothischen Hause, der Wunsch, das Material zu vergrössern, hat den Verfasser arg in die Irre geführt. Die sorgsam miniaturhaft durchgeführte „Kreuzigung“ (Abb. 1 in dem Aufsatze) wird jeder Kenner der altniederländischen Malerei ohne Weiteres als eine Arbeit des Petrus Christus erkennen, wie sie denn v. Tschudi (Berliner Galeriewerk) im rechten Sinne eingeführt hat. D. bezeichnet die Tafel als Werk „eines unmittelbaren Nachfolgers“ des Ouwater. Die kleine steife und unbedeutende „Madonna“ (Abb. 2), die als „der Richtung des Gerrit tot St. Jans“ angehörig publicirt wird, scheint wenigstens holländisch zu sein, steht aber dem Geertgen schon recht fern. Mit Verwunderung finden wir das matte, im Kopf übermalte Bildniss eines bartlosen Mannes (Abb. 4) als eine Arbeit des Lucas van Leyden abgebildet. Erfreulich ist die Veröffentlichung (Abb. 3) des von Scheibler u. A. erkannten unzweifelhaften „Abschieds Christi“ von Jacob Cornelisz, während die „Anbetungen der Könige“ (Wörlitz 1414, 1602, 1613) ganz und gar nicht „auf ein Frühwerk“ dieses holländischen Meisters „zurückgehen“ Das Bildniss eines Mannes mit kurzem Vollbart (Abb. 5) ist von Scheibler (Repert. X, S. 294) mit vollkommenem Rechte jener grossen und bekannten Gruppe französischer Bildnisse eingeordnet worden, die jetzt gewöhnlich dem „Corneille de Lyon“ zugeschrieben werden. „Lucas Cornelisz“ heisst dieses Portrait in Wörlitz und D. giebt es mit einem Fragezeichen, der Tradition einiges Vertrauen schenkend, dem Sohne des Engelbrechtsen.

Friedländer.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Die Versteigerungen der Majolika-Sammlung R. Zschille-Grossenhain und der **Sammlung St. Bardini-Florenz** (1. bis 7. Juni 1899) bei Christie, Manson und Woods in London.

Die Auction der Sammlung Zschille, die unter ihren 229 Nummern neben zahlreichem Mittelgut eine Anzahl ganz hervorragender italienischer Majoliken enthielt, bot eine anscheinend sehr deutliche Bestätigung der im Kunsthandel bereits seit Längerem bemerkbaren Thatsache, dass die hohen Preise, die bei der Versteigerung Spitzer 1892 für italienische Majoliken gezahlt wurden, heute nicht mehr zu erzielen sind. Auch Stücke ersten Ranges machen davon keine Ausnahme. Allerdings kann grade das Ergebniss der Auction Zschille für den allgemeinen Preisrückgang der Majoliken nicht als durchaus massgebend betrachtet werden, da hier noch einige specielle Umstände auf die Preise drückend eingewirkt haben. Dazu gehörte die verspätete und allzu sparsame Ausgabe des Auctionskataloges, der in Deutschland erst wenige Tage vor der Versteigerung bekannt wurde; ferner der Umstand, dass einige der bedeutendsten Hauptstücke der Sammlung, so Nummer 7, ein faentiner Teller mit der heiligen Familie, von unerreicht sorgfältiger Ausführung und Nummer 89, eine Gubbioschale von Giorgio Andreoli aus dem Jahr 1520 mit ungewöhnlich gelungener Lüstrirung, eine Anfechtung ihrer Echtheit erfahren, die trotz absoluter Grundlosigkeit doch des gewünschten Erfolges nicht entbehrte. Thatsächlich war auch bei der viel besser eingeführten Sammlung Bardini ein Preissturz der Majoliken nicht annährend in gleichem Masse zu constatiren, wie bei der unmittelbar vorher versteigerten deutschen Sammlung. Von deutschen Kunstgewerbe-Museen waren Berlin, Frankfurt a. M., Köln, Leipzig vertreten und sie haben einen ganz erheblichen Theil der besseren Stücke nach Deutschland zurückgebracht. Einige der bedeutendsten Majoliken wurden ferner für den Fürsten Liechtenstein erworben. Erwähnenswerth sind folgende Nummern (nach dem englischen Auctionskatalog, der mit vortrefflichen Abbildungen, aber auch mit zahlreichen Uebersetzungsfehlern im Text ausgestattet ist): No. 1. Derutaschüssel mit figurenreicher Kreuztragung, um 1500, 100 Lstrl., (Kunstgewerbe-Museum in Köln). No. 2. Faenzaschüssel, Ende XV. Jahrhundert, 92 Lstrl. (Harding). No. 3. Wandplatte, Faenza, Ende XV.

Jahrhundert, 50 Lstrl. (Kunstgewerbe-Museum Berlin). No. 7. Faenzaschüssel mit heiliger Familie, das Hauptstück der Sammlung, 410 Lstrl. (Fürst Liechtenstein). No. 8. Teller mit Grottesken, Faenza oder Caffagiolo, 270 Lstrl. (Harding). No. 10. Wandplatte mit Kreuztragung, nach Agostino Veneziano, Casa Pirota 1521, 280 Lstrl. (Museum in Frankfurt a. M.). No. 11. Pirotateller, Faenza, 70 Lstrl. (Köln). No. 12. Grosses Becken aus der Casa Pirota, Faenza, 120 Lstrl. (Fürst Liechtenstein). No. 13. Teller mit Grottesken, Faenza oder Castel Durante, 130 Lstrl. (Museum in Leipzig). No. 19. Schale mit Frauenkopf, Castel Durante, 140 Lstrl. (Frankfurt a. M). No. 20. Albarello von 1507, 23 Lstrl. (Leipzig. Das völlig gleichwerthige Gegenstück in der Sammlung Bardini brachte 72 Lstrl.) No. 24. Venetianer Schüssel, blau glasirt und gebuckelt, 145 Lstrl. (Liechtenstein). No. 27, Venetianer Schüssel, blau glasirt, 34 Lstrl. (Frankfurt a. M.). No. 30. Gebuckelte Schale, Faenza, 31 Lstrl. (dasselbe). No. 31. Gebuckelte Schale, 41 Lstrl. (Köln). No. 55. Venetianer Schüssel mit deutschen Wappen, 105 Lstrl. (Liechtenstein). No. 56. Venetianer Teller mit deutschen Wappen, 52 Lstrl. (Leipzig). No. 57. Venetianer Schüssel mit Blaumalerei, 84 Lstrl. (Berlin). Die grossen Derutaschüsseln mit Metallglanz haben, wohl wegen ihre ausserordentlichen decorativen Wirkung, ihre frühere Preislage beibehalten; No. 67, 68, 69 brachten 120 Lstrl., 80 Lstrl., 160 Lstrl. (Durlacher). No. 85. Derutaschale, Gold und roth lüstrirt, 21 Lstrl. (Köln). Sehr merklich aber war der Rückgang bei den bisher immer hoch gehaltenen Gubbiomajoliken mit zweifarbigem Lüster: No. 86. Schale mit orgelspielendem Mönch, 270 Lstrl. (Harding). No. 88. figürlicher Teller von Maestro Giorgio, 88 Lstrl. (Miller von Aichholz). No. 89. Schale von Giorgio Andreoli, 300 Lstrl. (Harding). No. 90. Ornamentaler Teller mit Arabeskenrand, 66 Lstrl. (Frankfurt a. M.). No. 91. Desgleichen, 88 Lstrl. (Köln). No. 92. Ornamentaler Teller, 210 Lstrl. (Miller von Aichholz).

Die allgemeine Erwartung, dass die figürlichen Majoliken von Urbino am stärksten unter dem Preisrückgang zu leiden haben würden, hat sich nur in geringem Masse erfüllt; die besten Stücke dieser Gruppe gingen nach Deutschland, darunter No. 97, Teller von Nicola da Urbino, sehr charakteristisch für die Spätzeit dieses Hauptmeisters der italienischen Fayencemalerei, 100 Lstrl. (Köln); No. 99, Schüssel von Xanto Avelli, 1535, tadellos erhalten, 190 Lstrl. (Leipzig); No. 100, Teller von Xanto Avelli, lüstrirt, 1535, 190 Lstrl. (Steinharter); No. 101, desgleichen, 205 Lstrl. (Steinharter), No. 102, Schüssel von Orazio Fontana, 165 Lstrl. (Frankfurt a. M.); No. 109, Flaschenkühler, dreiseitiges Becken, 155 Lstrl.; No. 122, Faentiner Schüssel im urbinatischen Stil von 1546, 200 Lstrl. (Harding); No. 128, Schreibzeug, 200 Lstrl. (Durlacher); No. 133, späte Urbinoschüssel, um 1560, 235 Lstrl. Die spanischen Lüstermajoliken wurden zum grösseren Theil zurückgekauft; die Palissyfayencen, meist mittlerer Qualität, sehr niedrig abgegeben. —

Die Versteigerung Bardini erfreute sich in Folge ihres vielseitigen Bestandes einer lebhafteren Theilnahme; auch das South Kensington-Museum

machte zahlreiche Erwerbungen (durch Donaldson). Eine erhebliche Anzahl, darunter mehrere Hauptstücke der Sammlung, wurde zurückgekauft.

Unter den Majoliken waren vorwiegend die ornamentalen Arbeiten des Quattrocento und aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts vertreten; sie wurden im Allgemeinen gut bezahlt, trotz des häufig fragmentarischen Zustandes. Ihre Benennungen im französischen wie im englischen Katalog waren dem heutigen Gebrauche nicht mehr entsprechend; die älteren Faenzamajoliken waren zumeist unter Caffagiolo eingereiht, die Derutaschüsseln unter Pesaro. Bemerkenswerth waren die folgenden Stücke (nach den Nummern des Auctionskatalogs, die mit den Nummern des französischen Tafelwerkes nicht übereinstimmen): No. 25, Faenzaschüssel, um 1500, sehr charakteristisch, aber stark beschädigt, 100 Lstrl.; No. 32, zwei toscanische Albarellen von sehr fragwürdiger Echtheit, 92 Lstrl. (Miller v. Aichholz); No. 34, stattlicher Krug mit lautenschlagendem Esel, 200 Lstrl. (Privatbesitz Berlin); No. 38, frühe Schüssel mit Brustbild, wohl Faenza, um 1460, 300 Lstrl. (Salting); No. 76, Krug von 1538, 400 Lstrl. (Durlacher); No. 191, Schüssel mit Blaumalerei, 120 Lstrl. (Harding); No. 192, Sgraffitoschüssel, 105 Lstrl. (Miller v. Aichholz); No. 197, vortreffliche Gubbioschale von 1524, 600 Lstrl. (Durlacher); No. 204, zwei glasirte Büsten, 490 Lstrl. (zurück).

Unter den Waffen erzielten die höchsten Preise No. 47, Venetianer Helm, 400 Lstrl. (Dacosta); No. 49 und 50, Dogenmütze und Papsthut, 120 Lstrl. (Miller); No. 52, Helmzier in Drachenform, 650 Lstrl. (Dacosta); ferner die Schilde No. 55 (250 Lstrl.), No. 56 (310 Lstrl.), No. 57 (220 Lstrl.), No. 58 (380 Lstrl.) und No. 61 (350 Lstrl.), alle Herrn Dacosta zugeschlagen.

Eine der reichhaltigsten Abtheilungen bildeten die Renaissancebronzen, wovon einige der besten Stücke in Berliner Privatbesitz übergingen. No. 130, Sitzende Frauengestalt, 720 Lstrl. (Durlacher); No. 270, Knieender Satyr als Leuchter, 100 Lstrl. (Berlin); das Gegenstück, No. 280, 200 Lstrl. (derselbe Käufer); No. 200, Nessus und Dejanira, 200 Lstrl. (Rosenbaum); No. 282, Cassette mit Plaketten, 84 Lstrl. (Museum in Leipzig); No. 286, Figur eines Fauns, 90 Lstrl. (Foulc-Paris); No. 297, die im Katalog dem Michelangelo zugeschriebene Simsongruppe, 680 Lstrl.; No. 403, Mörser, 105 Lstrl. (Durlacher); No. 411, Schale, von drei Kindern getragen, 135 Lstrl.; No. 421, Fragment einer Statuette, von hervorragender Schönheit, 200 Lstrl. (Berlin); No. 433, Satyr, im Stil des Riccio, 120 Lstrl. (Colnaghi); No. 434, vier Louis XIV. Gruppen, 690 Lstrl. (Harding); No. 435, Statuette des Mercur, 180 Lstrl. (Boehler); No. 442, Kreuzigungsgruppe, 380 Lstrl.; No. 443, Bronzeschale auf Fuss, 1600 Lstrl. (Madame André); No. 479, Bronzebüste Papst Gregor XV., 650 Lstrl. (Madame André).

Die Bergkristallvase No. 174 brachte 230 Lstrl. (Stettiner, Paris); das Kristallkreuz No. 175 ging zu 480 Lstrl. zurück. Die flandrischen Gobelins No. 155 und 156 erwarb Herr Miller v. Aichholz zu 170 und 160 Lstrl.; den schönen italienischen Gobelin No. 157 Durlacher zu 400 Lstrl. Die orientalischen Knüpfteppiche wurden zu mässigen Preisen verkauft: No.

445, aus dem XVII. Jahrhundert, 105 Lstrl. (Harding); No. 446, ein vortrefflicher Thierteppich, 340 Lstrl.; No. 449, Seidenteppich des XVI. Jahrhunderts, 510 Lstrl. (Duveen). Die beiden Antependien aus Sammtbrocat von seltener Schönheit No. 326 und 327 wurden mit 145 Lstrl. und 390 Lstrl zurückgenommen.

Von den Kirchengeräthen erzielten nur No. 222, Crucifix, 250 Lstrl. (Donaldson) und No. 232, Vortragekreuz in Silber, 350 Lstrl. (Duveen) höhere Preise. Aus der Sammlung italienischer Renaissancetische wurden drei für den Fürsten Liechtenstein angekauft: No. 452, 100 Lstrl. No, 456, 100 Lstrl., No. 459, 60 Lstrl. Die Hauptstücke dieser Abtheilung, No. 475 und 476, gingen bis 260 und 300 Lstrl. — Unter den Gemälden war No. 488, St. Georg von Paolo Uccello, am meisten umworben; es brachte 1450 Lstrl., als Käufer wurde Madame André genannt. Die beiden Truhenwände No. 492 und 493 wurden zu 1200 Lstrl. Colnaghi zugeschlagen; No. 496, Sandro Botticelli, mit 1000 Lstrl. zurückgekauft. *F*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Verrocchio und das Altarbild der Sacramentskapelle im Dom zu Pistoja. Ueber das Letztere erhalten wir durch eine Schrift Alfredo Chiti's unerwartete Aufschlüsse. In einer von ihm aufgefundenen Provision der Gemeindebehörde, datirt vom November 1485, werden die Operai des Domes aufgefordert, dafür Sorge zu tragen, dass das von den Testamentsvollstreckern des 1475 verstorbenen Bischofs Donato Medici für das Oratorium della Vergine di piaza bei Verrocchio um die Summe von 60 Goldgulden bestellte Altargemälde, das dem Vernehmen nach seit länger denn sechs Jahren fast vollendet im Atelier des Genannten steht, und bisher nur deshalb nicht abgeliefert wurde, weil der Meister noch einen Theil des ausbedungenen Preises zu fordern habe (la quale si dice esser facta o mancarvi pocho, et é più di sei anní s'harebbe finita se da detti executori havesse avuto interamente el debito (suo), endlich seinem Bestimmungsort zugeführt werde, nachdem es vorher vollendet worden (che gli operai habbino antorità di vedere se dicta tavola à secondo la scripta e disegno in quella dato et non essendo finita farla finire et bisognando pagare a dicto Andrea del Verrocchio al presente di quello si sta havere per insino alla somma di fior sei larghi — — et ogni suo resto per tutto el mese d'ottobre proximo advenire). Nun ist jenes Oratorium nichts Anderes als die heutige Sacramentskapelle und das Bild, um das es sich handelt, das noch jetzt dort befindliche, bisher allgemein dem Lorenzo di Credi zugeschriebene. Fälschlich, — denn nach dem Zeugniss unserer Urkunde kommt der Hauptantheil daran Verrocchio zu, und ist eine Mitwirkung Credi's nur für die Vollendung desselben nach 1485 wahrscheinlich. Das Bild war nämlich, nach dem Wortlaut unserer Urkunde 1478 oder 1479 fast vollendet; es ist also nicht anzunehmen, dass Verrocchio dem damals erst neunzehnjähriger Schüler gestattet hätte, es selbständig auszuführen, oder dass er ihm auch nur einen entscheidenden Theil der Arbeit daran überlassen hätte. Das würden sich die Auftraggeber, die ein Werk Verrocchio's, nicht das eines dazumal noch gänzlich unbekannten Anfängers besitzen wollten, wohl verbeten haben. Dagegen ist es ebenso wahrscheinlich, dass Credi es war, der es nach 1485 völlig vollendete (weshalb es denn auch die Tradition ganz als

seine Arbeit betrachtete): hatte ihm doch der Meister, als er kurz vorher zur Ausführung des Colleonistandbildes nach Venedig übersiedelt war, sein Atelier übergeben und ihn mit der Wahrung seiner Interessen betraut. — Morelli war der Einzige, der in dem fraglichen Bilde, ohne etwas von den urkundlichen Zeugnissen zu wissen, die Hand Verrocchio's gesehen und behauptet hatte, es wäre von Credi in der Werkstatt des Meisters nur vollendet worden. (Irrthümlich hat Milanesi, Vasari IV., 566 nota 1 †, Daten, die sich auf Credi's Bild in S. Maria delle grazie oder del Letto, der Kirche des Ospedale del Ceppo beziehen, mit dem Gemälde der Capp. del Sacramento in Verbindung gebracht.) *C. v. F.*

Amorogio Volpi da Casal-Monferrato, einen bisher ausser den Grenzen seiner engsten Heimath kaum erwähnten geschweige denn gekannten Bildhauer des Cinquecento führt Diego Santambrogio neuerdings in die Kunstgeschichte als den Schöpfer mehrerer bedeutender Werke ein (Il pallio, il tabernacolo e l'altar maggiore della Certosa di Pavia di Ambrogio Volpi im Politecnico 1898 vol. 46). Als dessen früheste bisher bekannte Arbeit weist der Verfasser auf Grund urkundlicher Nachrichten den Reliquienschrein und Altar des S. Evasius in der ihm geweihten Kapelle des Domes von Casal-Monferrato nach. Ursprünglich 1547 den beiden mailänder Künstlern Cristoforo Lombardo und Agost. Busti in Auftrag gegeben, wurde das Werk durch den das Jahr darauf eingetretenen Tod des letzteren unterbrochen, nachdem kaum die aus dem Rohen behauenen Marmorblöcke herbeigeschafft waren, und erst 1563 von Neuem an Ambr. Volpi, einen Schüler Busti's, zur Vollendung vergeben. Es war ein reicher Aufbau, der ausser dem Schrein zehn Vollstatuen und fünf grosse Tafeln in Hochrelief enthielt, wie nur noch aus einer bei dessen Einweihung verfassten Beschreibung zu entnehmen, — denn leider fiel das Werk selbst dem 1764 vorgenommenen Umbau der Kapelle des Heiligen zum Opfer und es wurden davon nur einzelne Bestandtheile gerettet. Es sind dies sechs der zehn Heiligenstatuen, gegenwärtig in der Sacristei (S. Evasio, S. Rocco u. S. Sebastiano) und in der Familienkapelle der Gambera (die Madonna, und die hl. Antonius und Bernardinus) und sämmtliche fünf Reliefs, drei mit Scenen des Martyriums des Heiligen und zwei mit solchen aus dem Leben des hl. Bernardin, ebenfalls auf dem Altar der Domsacristei untergebracht. In allen diesen Arbeiten giebt sich Volpi sofort als Schüler Bambaja's zu erkennen, wenn auch seine Heiligengestalten in der Pose weniger geziert, die Reliefdarstellungen ruhiger componirt sind und nicht mit der Aufdringlichkeit analoger Arbeiten des Meisters mit der vollen Beherrschung aller technischen Mittel prunken. Die oft in Geziertheit umschlagende Grazie Busti's erscheint bei dem Schüler von einer nüchterneren Formenbehandlung (namentlich der Gewänder) und einer gewissenhafteren Beobachtung des Lebens gedämpft.

Drei Jahre nach Fertigstellung des Evasiusaltars begegnen wir nun unserm Meister in der Certosa zu Pavia, wo er mit der Ausführung des Hochaltars sammt Tabernakel betraut erscheint, nachdem der ursprüngliche Altar den Anforderungen an Prunk und Kostbarkeit, die das Zeitalter an Werke solcher Bedeutung stellte, nicht mehr entsprach, und eben im Jahre 1567 in die Dorfkirche zu Carpiano relegirt worden war (wo er sich bekanntlich noch heute befindet). Bei einer jüngst vorgenommenen genauen Untersuchung des Ciboriums fand sich ein Bronzetäfelchen mit einer Inschrift vor, worin Volpi sich als Schöpfer des Tabernakels bezeichnet und dessen Vollendungsdatum, 2. Juni 1568, beifügt. Dass er aber auch den ganzen prunkvollen Altaraufbau schuf, wird durch die Aufzeichnung einer aus der Certosa stammenden (jetzt in der Ambrosiana aufbewahrten) Handschrift aus dem XVII. Jahrh. bezeugt; sie nennt als Meister nicht blos des Tabernakels sondern auch des zwischen 1573 und 1580 aufgeführten Hochaltars ausdrücklich unseren Volpi. Auszunehmen sind davon die bei der Vergrösserung des Unterbaues in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts darangefügten Theile (vier Reliefs aus dem Alten Testamente von Rusnati, die den Altartisch stützenden Engelputten Volpino's und die beiden zu Seiten des Tabernakels stehenden grösseren Engel von Tom. Orsolino), nicht aber die das Antependium bildende grosse Tafel mit dem von einer Puttenschaar umringten wundervollen Pietàmedaillon in der Mitte. Sie wurde bis auf die jüngste Zeit als eine Arbeit Orsolino's, ja die Pietà als eine solche Cristof. Solari's bezeichnet (siehe Beltrami, Guida della Certosa, Milano 1895 p. 129, ja sogar noch die neueste Auflage des Cicerone II, 117, c.). Nun erwähnt aber schon die bei Gelegenheit der Altarweihe i. J. 1576 verfasste Urkunde die Antependiumtafel, und da das oben citirte Manuscript ausdrücklich Volpi auch als den Meister des Altars bezeichnet, so muss auch sie ihm, nicht aber dem fast ein Jahrhundert später thätigen Orsolino zugetheilt werden. Uebrigens verräth sich auch in ihr der Schüler Busti's, und von einer Autorschaft Solari's für die Pietà kann schon deshalb keine Rede sein, weil diese in Typen und Gewändern die gleiche Factur zeigt, wie die sie umgebenden Engelputten.

Für die Bronzearbeiten an dem über 6 m hohen Tabernakel gesellte sich Volpi die Hilfe mehrerer anderer Meister, wie Franc. Brambilla, Ang. Marini und (später) Andrea Biffi zu; nur die Marmorarbeit des überreichen Werkes gehört seiner Hand an. Nach der Analogie gewisser daran vorkommenden Formen schreibt ihm Santambrogio ausserdem auch den Priestersitz und den Evangelienambon, sowie die architektonische Verkleidung der beiden Absidiolen rechts und links vom Hochaltar zu; Arbeiten, die dem Zeugnisse der wiederholt citirten Handschrift nach in den Jahren 1570 bis 1580 vorgenommen wurden, und für die auch sie den Namen unseres Künstlers verzeichnet. *C. v. F.*

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.

Bilderbenennungen in Venedig.

Von **Emil Jacobsen.**

Im Nachfolgenden habe ich versucht, die Bestimmungen einer Anzahl Gemälde in Venedig, die meiner Ansicht nach unrichtig oder zweifelhaft sind, einer Kritik zu unterziehen.

Ich hoffe, dass es mir in einzelnen Fällen gelungen ist, die richtige Lösung zu geben, in anderen konnte ich nur danach streben, durch Klarstellung der Frage die Lösung näher zu bringen. Der Gegenstand meiner Kritik werden also für die Galerien hauptsächlich die Kataloge, für die Kirchen die älteren und neueren Guiden sein.

Da aber ein vor kurzem erschienener „Catalogue raisonné de Venise“ von Georges Lafenestre und Eugène Richtenberger das ganze hier in Frage kommende Material in sich aufgenommen hat, habe ich gemeint, dass es für mein Vorhaben nützlicher sein würde, mich an dies weitverbreitete und leicht zugängliche Handbuch zu halten, als immer auf's Neue auf die vielen älteren und jüngeren Guiden und Kataloge zurückzugreifen.

Ich benutze also diesen „Catalogue raisonné“ nur als Handhabe für meine Untersuchungen und beabsichtige keineswegs eine Besprechung desselben zu geben. Wäre dies letztere meine Absicht, dann würde es auch meine Pflicht gewesen sein, auf die nützlichen und löblichen Seiten des Werkes aufmerksam zu machen. Solche besitzt es gewiss in hohem Grade, aber zu diesen gehört die Bilderkritik entschieden nicht. Es lag offenbar nicht in der Absicht der Verfasser, die Bilderbestimmungen auf ihre Richtigkeit zu prüfen, was für einen Catalogue raisonné doch eine preiswürdige Aufgabe gewesen wäre.

Die Benennungen dieses Katalogs wiederholen fast immer die herrschenden Meinungen, wie sie in den neusten Katalogen und Guiden ausgedrückt sind und wo er davon abweicht, ist es nicht immer zum Vortheil der Wahrheit.

Akademie.

Antonello da Messina. Nach der Ansicht unserer Autoren dürften sich von diesem seltenen Meister nicht weniger als vier Bilder in der Galerie befinden. Das Brustbild eines jungen Mannes (No. 586) gehört,

wenn auch in einer Technik gemalt, die derjenigen Antonello's nicht unähnlich ist, in die niederländische Abtheilung, wo es sich auch früher befand. Das Bildniss steht, was allgemein anerkannt ist, dem Memling viel näher als dem Sicilianer.

Mater Dolorosa (No. 587). In der Galerie trägt dies schwache Bild die unbestimmte Bezeichnung „Ignoto Padovani". Ich kann auch die Meinung der Galeriedirection, dass es aus der Werkstatt des Antonello hervorgegangen sei, nicht theilen.

Die Jungfrau der Verkündigung (No. 590) ist nur eine späte und grobe Nachahmung. Wo zeigt sich hier die metallische Schärfe der Hand Antonello's? Es ist hölzern gezeichnet und schwer gemalt und kann weder von Antonello herrühren, noch von Basaiti, wie Andere wollen. Die Signatur ist eine offenbare Fälschung.

Von den vier Bildern, welche die Herren Lafenestre und Richtenberger dem Antonello zumuthen, gehört also nur ein einziges ihm wirklich an, nämlich Christus an der Säule (No. 589).

Eines von den bekanntesten Bildern von Giovannni Bellini in der Galerie ist die „Madonna mit den 2 Bäumen" (No. 596). Das Bild trägt die Inschrift: IOANNES BELLINVS 1487.

Unsere Autoren teilen die Skepsis Giov. Morelli's betreffend die Inschrift des Bildes. Er konnte dies Bild mit der realistischen Landschaft, so meint Morelli, nicht schon in seiner Jugendperiode gemalt haben. Es ist sehr möglich, dass der herrliche Künstler sich noch im Jahre 1487 als Jüngling fühlte; aber neunundfünfzigjährig, wie er war (1428 geboren), kann man nicht gerade behaupten, dass er sich in seiner eigentlichen Jugendperiode befand. Das Jahr 1487 erscheint nicht unpassend. Wenn Bellini als Vorläufer Giorgione's und Tizian's gelten soll, kann er derartige Bilder nicht viel später gemalt haben. Auch die Signatur macht den Eindruck der Echtheit. Zwar zeigt dieselbe nicht die beiden „l" von ungleicher Höhe, die Morelli als charakteristisch für die echten Signaturen Bellini's hält. Doch keine Regel ohne Ausnahme. So fehlt auch die Ungleichheit bei der Signatur auf dem Altarbilde mit der Taufe Christi in St. Corona zu Vicenza. In vielen Fällen dürfte auch die Hand des Restaurators diese Ungleichheit der „l" beseitigt haben.

Als ein Schüler Bellini's zeigt sich Pier Francesco Bissolo in der Tempeldarstellung (No. 93). Dies Bild wird irrthümlich bezeichnet als „reproduction du tableau de Bellini á San Zaccaria", welches ja keineswegs ein Originalwerk Bellini's ist.

Sie gehören beide zu einer Reihe von Bildern, welche auf ein oder zwei Originalwerke des Meisters zurückgehen. Es giebt mehrere solcher Bilder in Venedig, andere in Padua, Rovigo, Vicenza, Verona, Mailand, Rom, in den Galerien in St. Petersburg, Wien und Berlin und in englischem Privatbesitz. Ein Theil von diesen stellt die Presentation, ein anderer die Beschneidung im Tempel dar. Als das Originalwerk für die Beschneidung hat man wohl mit Unrecht ein Bild aus der Collection des

Earl of Carlisle betrachtet.[1]) Von den Presentationen dürfte das im Museo Correr sich befindende, sehr ruinenhafte Bild dem Bellini am nächsten kommen.[2])

Ueber den Cremoneser Boccaccio Boccaccino scheint unser Katalog nicht ganz im Reinen zu sein.

Ausser seinem bezeichneten Hauptbild in der Galerie schreibt er ihm (und seiner Schule) noch drei Bilder zu, die ihm gar nicht gehören. Es sind dies: Jesus unter den Schriftgelehrten (No. 598), die Fusswaschung (No. 599) und endlich die Maria mit dem Kind zwischen den Heiligen Hieronymus und Simon (No. 605).

Der Katalog der Herren Lafenestre und Richtenberger giebt das erstgenannte ohne Reserve dem B. Boccaccino, citirt für das zweite die abweichende Meinung W. Bode's und bezeichnet das dritte als Schulbild. In Wirklichkeit dürften alle drei Bilder einem und demselben lombardischen Meister gehören, welcher mit dem Cremoneser nur eine oberflächliche Verwandtschaft hat.

Andere Bilder von ihm begegnen uns in St. Pietro Martire zu Murano, in den Galerien zu Modena und Neapel, im Privatbesitz zu Turin (bei H. Leone Fontane) und in der Sacristei von St. Stefano zu Venedig.[3])

Bemerkenswerth ist es, dass Gustavo Frizzoni, welcher, wie bekannt, sonst die Richtung Morelli's vertritt, hier von dem Meister abweicht und sich der Meinung W. Bode's, angeschlossen hat. Ihm gebührt auch das Verdienst, mehrere Werke, die früher unter dem Namen Boccaccino, St. Croce und Aleni gingen, unserem unbekannten Lombarden zugeschrieben zu haben.

Die „Fusswaschung“ mit der Jahreszahl MCCCCC wurde früher im Galeriekatalog Perugino (!), jetzt aber Maniera del Boccaccino genannt, während No. 598 dem Cremoneser selbst zugeschrieben wird.[4])

Der noch unbekannte, lionardisch angehauchte Lombarde, dem wir diese drei Bilder zuschreiben, hat einen von Boccaccino sehr abweichenden Stil. Die Gesichtstypen sind ernster, mürrischer. Die Gewandungen, wenn auch steif und hölzern, sind den Figuren besser angepasst, während diese bei Boccaccino wie in blechernen Hüllen stecken. Auch die Formen der Hände und Ohren sind abweichend. Von vier Bildern, welche die Herren Lafenestre und Richtenberger in ihrem Kataloge dem Boccaccino (oder

---

[1]) Jetzt in der Londoner Nationalgalerie.

[2]) Siehe meinen Artikel: Die Bildergalerie im Museo Correr. Repertorium für Kunstwissenschaft 1894.

[3]) Vergleiche W. Bode: Archivio Storico dell' Arte 1890 S. 194 und G. Frizzoni: Archivio Storico dell' Arte 1897 S. 96.

[4]) Die Bezeichnung: „Jesus en milieu des docteurs“ dürfte unrichtig sein. Das Bild stellt entweder Christus oder Johannes zwischen zwei Aposteln dar. Die mittlere Figur hat ganz denselben Typus wie die Johannes-Figur auf der Fusswaschung.

seiner Schule) zuschreiben, bleibt uns also nur ein Bild, seine berühmte Vermählung der hl. Katharina (No. 600) als echtes Werk übrig.

Indem ich jetzt daran gehe, die imponirende Gemäldereihe, die man der Familie Bonifacio zugeschrieben hat, zu besprechen, muss ich zum Voraus bemerken, dass ich die, wohl erst von Zanotto, dann von Morelli versuchte Vertheilung dieser Bilder auf drei Künstler Namens Bonifacio als nicht zureichend begründet verwerfe. Der Umstand, dass uns die Existenz von drei Malern Namens Bonifacio verbürgt ist, genügt wahrlich nicht, um unter sie eine Anzahl Gemälde mit einem ähnlichen Gesammtgepräge zu verteilen, wenn diese Bilder nicht von selbst in drei Gruppen fielen. Dies ist aber so wenig der Fall, dass Morelli selbst eingestanden hat, es sei nicht möglich, mit Sicherheit die Bilder des sogenannten Bonifacio II Veronese von denjenigen des Bonifacio III Veneziano zu unterscheiden. Ja, selbst wenn die Bilder in drei scharf geschiedene Gruppen fielen, könnte man dann noch nicht schliessen, dass deren Schöpfer alle Bonifacio geheissen. Die Aehnlichkeit des künstlerischen Stiles lässt selbstverständlich nicht auf die Gleichheit des Namens schliessen. Das uns vorliegende Material erlaubt uns nur zwei Bonifacio zu unterscheiden: Einer, der in einem blonden, goldenen Tone gemalt hat und der nach seiner Malweise und dem Einflusse, dem er unterworfen war, als der älteste zu bezeichnen ist. Dieser, ein sehr grosser Künstler, ist namentlich als Colorist ausgezeichnet. Die Seltenheit seiner echten Werke lässt vermuthen, dass er nicht lange am Leben war. Der jüngere Bonifacio ist wohl mit dem ersteren verwandt, vielleicht sein Sohn. Er unterscheidet sich von ihm nicht nur durch seine künstlerische Inferiorität überhaupt, sondern speciell durch den kühleren Grundton seiner Bilder. Es ist eine berechtigte Hypothese, dass diese beiden Bonifacio mehrere Bilder im Verein geschaffen haben. Der ältere Bonifacio muss der sein, welcher schon im Jahre 1540 gestorben ist, der jüngere dagegen derjenige, welcher in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts geboren ist und noch im Jahre 1579 am Leben war. Die Werke, welche weder von Bonifacio dem älteren noch von dem älteren und jüngeren im Verein geschaffen sind, dürften von dem jüngeren Bonifacio oder von dessen Werkstatt herrühren. Sie unterscheiden sich untereinander nur durch die Qualität uud zeigen alle dieselben Formen, das nämliche Colorit und dieselben landschaftlichen Hintergründe. Die grosse Anzahl und die ungleiche Qualität derselben stimmt auch damit, dass der Meister ein hohes Alter erreichte. Es scheint mir mit allgemeinen wissenschaftlichen Principien besser übereinzustimmen, den dritten Maler Bonifacio vorläufig keine Rolle in der Kunstgeschichte spielen zu lassen.[5]) Dass ein solcher gelebt hat, ist sicher genug, da wir den Todestag von einem Bonifacio, welcher 1553 gestorben ist, kennen. Was er getrieben hat, wissen wir aber nicht. Es kann ein Verwandter,

[5]) Man hat dem Principe gefolgt: Die besten Bilder gehören Bonifacio I, die weniger guten Bonifacio II und die schlechtesten Bonifacio III.

gar ein Schüler eines der genannten Bonifacio's gewesen sein, es ist aber auch möglich, dass er mit ihnen gar nichts zu schaffen gehabt habe.

Der Catalogue raisonné giebt dem ersten Bonifacio das Bild: „Christus und fünf Heilige“ (No. 284). Der Entwurf dürfte wohl von der Hand des ersten Bonifacio sein, die Ausführung dagegen, besonders die kühle Harmonie der Farben, weist auf den zweiten hin. Aber es gehört zu den bedeutendsten Bildern, welche aus dem Zusammenarbeiten dieser beiden Meister hervorgegangen sind. Weder Morelli in seinem kritischen Werke noch der Galeriekatalog und unser Catalogue raisonné haben den Inhalt dieses Bildes richtig aufgefasst. Es finden sich nur zwei eigentliche Heilige im Bilde: der hl. Marcus und die hl. Justina; beide stehend. Die drei knieenden Figuren sind dagegen die, als Heilige dargestellten, Stifter des Bildes.[6] Die mittlere von diesen Figuren stellt nicht König David, sondern Vittorio Donato unter der Gestalt des ritterlichen Heiligen St. Vittorio dar. Die Krone, welche auf der Balustrade liegt, gehört nicht ihm, sondern dem hinter ihm knieenden St. Louis, unter welcher Gestalt Aloviso Bon sich dargestellt hat. Die rechte knieende Figur ist Domenico Capello, welcher unter der Gestalt des hl. Domenicus den Schutz des Heilands anruft. Dass diese drei knieenden Figuren keineswegs eigentliche Heiligen sind, geht auch daraus hervor, dass sie von dem stehenden hl. Marcus und der stehenden hl. Justine dem Heilande präsentirt werden.

Auch Christus und die Apostel, No. 309, dürfte kaum mit Recht dem Bonifacio I zuzuschreiben sein, sondern gehört dem Bonifacio II. Also während der Catalogue raisonné dem älteren Bonifacio 6 Bilder zuschreibt, kann ich ihm nur 4 Bilder zuertheilen, nämlich sein Meisterwerk, die Parabel von dem reichen Mann, das Urtheil Salomonis, den heiligen Marcus und den Kindermord. Die übrigen dürften Bonifacio dem Jüngeren oder dessen Werkstatt gehören.

Der Lorenzo Canozzi von Lendinara, geboren 1425, Schüler von Squarcione, war als Intarsiator bekannter denn als Maler. Auch kennen wir kein einziges Gemälde von ihm. Aber auch wenn er gemalt hätte, kann er das kleine Bild mit Christus im Hause Maria's, No. 152, welches das Gepräge des XVI. Jahrhunderts trägt, nicht geschaffen haben. Es dürfte dagegen von einem der Santa Croce herrühren. Wahrscheinlich, wie Morelli annimmt, von Pietro Paolo. Die Inschrift ist von allen Kennern als falsch erkannt.

Von dem Bergamasken Giovanni Busi, genannt Cariani, besitzt die Galerie unserem Kataloge zufolge eine Conversazione (No. 326). Auch der Galeriekatalog, sowie mehrere namhafte Kenner sind derselben Ansicht. Wenn man aber dies plump gemalte Gemälde mit den beiden feinen Portraits in demselben Saal (deren unser Catalogue raisonné nur das eine erwähnt) vergleicht, wird man diese Zuschreibung schon sehr gewagt finden: Das Bild scheint mir vielmehr in der Art des Francesco da

---

[6] Wie die unten angebrachten Wappenschilder bezeugen.

St. Croce, genannt Rizo zu sein. Man vergleiche die Gestalt des hl. Zacharias mit derselben Figur in seinen Altarbildern in der Akademie und in St. Pietro zu Murano, ingleichen den Typus des Kindes mit dem auf dem Altarbilde in St. Pietro, sowie mit dem auf dem unter falschen Namen hängenden Bilde in der Corrergalerie und der Akademie, von mir als Werke Rizo's nachgewiesen.[7]) Die langgestreckten, gelbrothen Wolkenstreifen kommen auch ganz ähnlich im bezeichneten Akademiebilde vor. In Venedig mitsammt Murano wurden dem Rizo bis jetzt nur zwei Werke zugeschrieben, jetzt sind, wie ich glaube, fünf zu verzeichnen.

Unsere Autoren folgen auch dem Galeriekatalog, indem sie die viel umstrittene „Geisselung“, No. 99, dem Vincenzo Catena geben. Doch weder mit dem trockenen Frühstil noch mit seinem giorgionesken Spätstil stimmt das Bild überein. Morelli nimmt das Bild für Girolomo da St. Croce in Anspruch. An diesen letzteren erinnern weniger die Gesichtstypen als das kühle bläuliche Colorit mit Tinten von tiefem brennenden Roth, leuchtendem Stahlblau und Orangegelb. Für die Autorschaft Girolomo's spricht auch der von mir früher erwähnte Umstand, dass das Muster des Boden-Mosaiks und die Farbenzusammenstellung desselben genau übereinstimmt mit denjenigen auf den beiden Bildern Girolamo's in St. Francesco della Vigne: Abendmahl und Martyrium des hl. Lorenzo.[8])

Die Echtheit des Madonnenbildes No. 597 von Giov. Batt. Cima wird, wie mir scheint, mit Unrecht von unserem Katalog bezweifelt. Man kennt gewiss mehrere Wiederholungen dieser Composition, aber das hiesige Bild ist keine Copie; es trägt selbst in den kleinsten Details das Gepräge der Hand des Meisters.

Es geht wirklich nicht an, denjenigen Donato Veneziano, der die Kreuzigung in der Akademie (No. 98), mit dem, welcher den Löwen des hl. Marcus im Palazzo Ducale gemalt hat, zu identificiren. Ein halbes Jahrhundert und eine Revolution in dem Kunststil liegen zwischen den beiden.

Das dem Gentile da Fabriano zugeschriebene Bild: Madonna mit dem Kind (No. 48), von umbrischer oder sienesischer Provenienz, hat mit Gentile nichts zu thun. Die Bezeichnung ist falsch.

Die Berechtigung fehlt auch dafür, dem Giorgione das colossale Gemälde: der hl. Marcus den Sturm beschwichtigend (No. 516) in seinem gegenwärtigen Zustande zuzuschreiben.[9]) Die Hand, welche sich in dieser Ruine noch am hellsten offenbart, ist die Paris Bordone's. Das Bild ist ja auch ein Gegenstück zu dem berühmten Meisterwerke Bordone's: Der Fischer dem Dogen den Ring des hl. Marcus darbringend. Dieselbe Provenienz: die Scuola di San Marco.

Bei der Notiz über Christus und die Ehebrecherin von Rocco

[7]) Siehe: „Versteigerung der Galerie Manfrin.“ Repertorium 1897.

[8]) Vergleiche: Versteigerung der Galerie Manfrin. Repertorium 1897.

[9]) Wenn Giorgione je irgend einen Antheil an diesem Bilde gehabt hat, dann ist jetzt jede Spur davon verschwunden.

Marconi vermisst man die Bemerkung, dass das Bild nur ein Exemplar einer Reihe von Variirungen und Schulcopieen sei. Das Vorbild für die ganze Reihe ist wahrscheinlich das bezeichnete Exemplar in Palazzo Reale (Sansovino's Libreria). Es zeichnet sich vor anderen durch seine weniger übertriebenen Gesichtstypen und sein durchsichtiges und blondes Colorit aus. Das Akademiebild zeigt dagegen stark markirte, transalpinische Gesichtstypen und im Colorit schwärzliche Schatten. Es ist nicht ausgeschlossen, dass bei diesem Bilde, sowie noch mehr bei den anderen Wiederholungen, Schülerhände betheiligt waren.

Nicht von Pellegrino da S. Daniele, sondern, wie schon erwähnt, von Francesco Rizo ist die Madonna mit Heiligen (No. 159)[10]. Man vergleiche den Typus der Madonna mit der Jungfrau in der Verkündigung in der Galerie zu Bergamo. Alle Eigenthümlichkeiten in diesem Bilde begegnen uns auch hier. Die langgestreckte, geschwungene Ohrform kommt auch im nahehängenden bezeichneten Altarbild Rizo's vor.

Auch bei der Notiz über das merkwürdige Frauenportrait (No. 301), welches dem Palma Vecchio zugeschrieben wird, wäre ein Fragezeichen am Platze. Die Behandlungsweise steht, wie mir scheint, wieder dem F. Rizo am nächsten, wenn ich auch nicht mit Sicherheit seine Hand hier erkennen kann. Man vergleiche jedoch den kindlichen, glatt gewölbten Kopf mit dem der Heiligen zu äusserst rechts im eben erwähnten Altarbild.

Von einem Giorgione-Schüler, aber nicht etwa von Tizian dürfte die vielbesprochene Begegnung (No. 20) sein. Schon Crowe und Cavalcaselle haben bemerkt, dass das Bild mehr in der Manier Sebastiano's als in der Tizian's sei. B. Berenson in seinen Venetian Painters folgt diesen Autoren, indem er es der Frühzeit Sebastiano's zuweist. Diese Zuschreibung verdient allerdings Beachtung.

Das Portrait des Jacopo Soranzo mit der Inschrift: IACOBVS SVPERANTIO trägt nicht das Datum: MDXXIIII, sondern MDXIIII; aber auch dies Datum ist nicht das ursprüngliche, sondern muss durch eine willkürliche und fehlerhafte Restauration entstanden sein. Das Datum kann auch nicht, wie Fr. Zanotto in seinem Werke über die Pinacoteca meint, MDXXII gewesen sein, sondern muss ein viel späteres Jahr bezeichnet haben.[11]) Den Nachforschungen nach, die ich zusammen mit Conte Camillo Soranzo, einem Sprossen dieser alten Familie, anstellte, ist Jacopo di Francesco Soranzo erst im Jahre 1518 geboren und 81 Jahre alt, den 17. März 1599, gestorben. Ebensowenig kann, wie unser Catalogue raisonné, sowie Crowe & Cavalcaselle annehmen, Tizian das Portrait geschaffen haben. Denn früher als 1588 kann dieser wenigstens im Anfang der Siebziger stehende Mann nicht gemalt sein und damals

---

[10]) Vergleiche meinen Bericht über die Versteigerung der Galerie Manfrin. Repertorium 1897.

[11]) Vergleiche: Cicogna, Delle Inscrizioni Veneziane IV Pag. 630.

war Tizian schon längst gestorben (1576). Ich vermuthe, dass während der durchgreifenden Restauration das Datum fehlerhaft renovirt worden ist. Das Bildniss, welches gewiss Anklänge an Tizian zeigt, dürfte also doch von Tintoretto, dem es früher zugeschrieben worden, und zwar ein Spätwerk sein. Dass das Bildniss einen anderen Jacopo Soranzo darstellen sollte, nämlich denjenigen, welcher im Jahre 1347 Procuratore wurde und also von einem alten Portrait copirt worden sei, kann nach dem Charakter unseres Bildnisses als ausgeschlossen betrachtet werden.

Dem Galeriekatalog folgend geben unsere Autoren die Transfiguration (No. 96) dem P. M. Pennacchi und das kleine Marienbild mit dem hl. Johannes und Katharina dem Previtali. Diese Attributionen sind sehr unsicher. Das letztgenannte Bild ist wohl mit Previtali verwandt, aber gewiss nicht von seiner Hand.

Es würde mich zu weit führen die vielen Gemälde, die in der Akademie, in den Kirchen und im Dogenpalast Paolo Verenese's Namen führen, kritisch zu erörtern. Viele sind mit Beihilfe von Gehilfen geschaffen, andere von Schülern und Nachahmern. Ich bemerke nur, dass wenn unser Katalog viel zu freigebig mit diesem Namen ist, B. Berenson andererseits in seinem „Venetian painters“ mir damit zu geizig erscheint.

Im Gegensatze zum Galeriekatalog, welcher die „Verkündigung“ (zwei Tafeln, No. 606 und 608) dem Antonio Vivarini giebt, schreibt unser Catalogue raisonné sie dem Luigi zu. Mit Unrecht allerdings, denn sie gehört noch weniger dem Luigi als dem Antonio Vivarini. Morelli giebt diese beiden Tafeln dem Dario da Treviso.

No. 614. „Die Verkündigung“ ist auch kein echtes Werk Alwise's.

Von Bartolommeo Vivarini giebt es nur drei echte Gemälde in unserer Galerie. Das Altarwerk von 1464 und die beiden Heiligen: Maria Magdalena und Barbara. No. 27 ist nicht von Bartolommeo und falsch signirt. Das Altarwerk No. 581 ist ein schwaches Schulbild und No. 614 „Jesus mit zwei Heiligen“ gehört einem anderen Künstler, von dem unsere Galerie, wenn ich mich nicht sehr täusche, noch zwei Heiligenbilder (Saal XVIII No. 620 und 622), dem Bartolommeo Vivarini mit Unrecht zugeschrieben, besitzt.

Auch möchte ich lieber die thronende Maria, von Heiligen umgeben, der altveronesischen als der paduanischen Schule zuschreiben. Das Gemälde steht besonders dem Francesco Benaglio sehr nahe. Man vergleiche es z. B. mit dem Altarbild dieses Meisters im Chor von St. Bernardino in Verona. Paduanische Einflüsse machen sich allerdings bemerkbar. Oben erblickt man z. B. einen Fries mit einem gemalten Basrelief: die genaue Copie einer antiken Darstellung eines Wettrennens im Circus. Einer der Mitkämpfenden ist ohne Kopf, wie auf dem verstümmelten Original, dargestellt.

Den „Prospect von Venedig“ (No. 484) giebt unser Catalogue raisonné, dem Galeriekatalog folgend, dem Antonio Canale, Canaletto genannt.

Ich muss mich auch hier im Widerspruch mit den Verfassern erklären. Ich kann dies trocken und schwer gemalte Bild diesem bedeutenden Meister nicht zuerkennen. Es scheint mir auch nicht von Bernardo Bellotti, sondern nur eine alte Copie zu sein. [12])

Die „Landschaft mit Kühen", dem Claes-Pietersz Berghem zugeschrieben, ist kein echter Berghem, sondern eine spätere und grobe Nachahmung. [13]) Die Signatur ist gefälscht.

Auch dürfte von den drei dem Anton van Dyck zugeschriebenen Bildern nur eines, nämlich „Christus am Kreuz", echt sein.

Dagegen scheint mir, dass das seelenvolle und charaktervolle Portrait einer alten Frau (No. 198) von dem Galeriekataloge mit Recht dem Antonis Mor zugeschrieben ist. Das Fragezeichen dürfte also hier keine Berechtigung haben.

Warum wird das Bild von Jan Steen hartnäckig „Die Familie des Astrologen" genannt? Es findet sich ja im ganzen Bilde keine Spur von Astrologie, dagegen dürfte hier, wenn ich mich nicht sehr täusche, eine Pfändung bei armen Leuten dargestellt sein. [14])

Das andere Bild: „Das Tischgebet" (No. 178) ist nicht von Steen.

Ebensowenig ist „Die Kranke" (No. 183) von Ter Borch.

Auch „Die Marine" (No. 138), dem Willem van de Velde zugeschrieben scheint zu schwach für diesen Meister.

Endlich dürften die Herren Lafenestre und Richtenberger eine schwerfällige Nachahmung wie die sogenannte „Scène militaire" (No. 120) für einen echten Wouwermans nicht genommen haben.

Mit der Zuschreibung von der „Junge Frau, lesend" weichen endlich einmal unsere Autoren von dem Galeriekatalog ab, indem sie das Bild nur im allgemeinen der vlämischen Schule des XV und XVI Jahrhunderts zuschreiben, während der Katalog es dem Bernard van Orley zuweist. In diesem Falle hätten sie vielleicht doch besser daran gethan, sich an den Katalog zu halten. Denn das Bild scheint wirklich von dem Orley zu sein, welchem Meister auch W. Bode in der letzten Ausgabe des „Cicerone" das Bild zuschreibt. [15]) Der Directeur der Akademie hat auch das Bild umgetauft und es dem Meister der weiblichen Halbfiguren zugeschrieben, vielleicht beeinflusst von der fünften Ausgabe des eben genannten Werkes, wo das Bild irrthümlich so genannt wurde.

Die Kreuzigung (No. 189) wird von unseren Autoren der „Ecole flamande" zugeschrieben. Hier vermisst man sehr die Bemerkung, dass das Bild zum grössten Theile eine Copie ist und zwar von einem Bild Memling's, das sich in der Pinakothek zu Vicenza befindet. Ich bemerke,

---

[12]) Vergleiche meinen Bericht über die Galerie Manfrin. Repertorium für Kunstwissenschaft 1897.

[13]) Berghem wurde von Soolmaker, Mich. Carrée und anderen nachgeahmt

[14]) Vergleiche meinen Bericht über die Versteigerung Manfrin. Repertorium 1897.

[15]) Burckhardt und Bode: Der Cicerone, siebente Auflage 1898.

dass der Copist, welcher selbst ein tüchtiger vlämischer Maler zu sein scheint, vier Figuren zugefügt hat: zwei Stifter mit ihren Schutzheiligen.

Das Gemälde mit der hl. Katharina, (No. 192, wozu ein Pendant, die heilige Barbara in schlechtem Zustande im Museo Civico) ist neuerdings von Hugo von Tschudi als in der Art oder Copie nach dem Meister von Flémalle bezeichnet.

San Fantino.

Die kleine „Hl. Familie" giebt unser Katalog mit einem Fragezeichen dem Giov. Bellini. Dem Bellini selbst gehört das Bild nicht. Ist es aber von Rondinelli oder ist es nicht vielmehr ein Frühwerk des Rocco Marconi? Man vergleiche es mit dem bezeichneten Madonnenbild in der Galerie zu Strassburg.

San Stefano.

In der Sacristei befinden sich zwei Bilder, welche von unserem Katalog dem M. Basaiti mit einem Fragezeichen zugeschrieben werden. Sie sind nicht von Basaiti, sondern charakteristische Bilder des früher erwähnten „Meisters der Fusswaschung", von Frizzoni Pseudo-Boccaccino genannt.

San Salvatore.

Die Verfasser unseres Katalogs glauben noch an die sehr irrthümliche Ansicht des Moschini, Boschini und Zanetti sich anschliessen zu müssen, indem sie das berühmte Gemälde: Christus in Emmaus dem Giovanni Bellini zuschreiben, wenn auch mit einem Fragezeichen. Molmenti hat an Benedetto Diana gedacht, ihm folgt B. Berenson in seinen „Venetian painters". Vielleicht hat die Wachtel im Vordergrunde des Bildes zu dieser Attribution ihren Theil beigetragen, da eine solche auf dem bezeichneten Altarbilde Diana's in der Akademie in ähnlicher Weise angebracht ist. Doch diesen Vogel sieht man sehr häufig im Vordergrunde venezianischer Bilder z. B. bei Catena und Carpaccio. Von Crowe und Cavalcaselle wird das Bild Carpaccio zugeschrieben. Ich glaube, dass sie hier das Richtige getroffen haben. Die Gesichtstypen, das kräftige, tief harmonische Colorit, die glanzvollen Stoffe, die in tiefgeklüftete Zickzackfalten fallen: alles deutet auf den Maler der Ursula-Sage.

San Zaccaria.

Die Beschneidung hinter dem Chor wird mit einem Fragezeichen dem Giov. Bellini selbst zugeschrieben. Das Bild gehört der von mir früher erwähnten Serie an und zwar als eines der schwächeren Exemplare. Wahrscheinlich von Bissolo, von dem in der Akademie ein anderes bezeichnetes Exemplar.

Das Hauptaltarwerk in der Kapelle Tarasio weicht im Stile von den beiden anderen ab und kann mit Ausnahme der Figur zu äusserst rechts nicht von Antonio Vivarini und Joh. Alemannus sein. Man muss sich nicht täuschen lassen durch die übrigens auch falsch restaurirte Signatur unten auf der Einrahmung. Das ursprüngliche Altarwerk wurde im Jahre

1839 ganz geändert. Die eingesetzten Tafeln scheinen mir eher von Lorenzo Veneziano als von Pievan di St. Agnese zu sein. Dass Agnolo Gaddi die freilich florentinisch anmuthenden, aber sehr schwachen Malereien auf der Rückseite gemalt haben soll, kommt mir wenig wahrscheinlich vor.[16])

San Giorgio de' Schiavoni.

In dieser Kirche, welche bekanntlich mit Legendendarstellungen Carpaccio's ausgeschmückt ist, vergessen die Verfasser das Madonnenbild auf dem Hochaltar, welches auch von Carpaccio herrührt.

San Giovanni in Bragora.

Das sehr inspirirte Bild „Christi Auferstehung" wird von unserem Katalog dem „Bartolommeo oder Luigi Vivarini" zugeschrieben. Bartolommeo ist hier ganz auszuschliessen. Das Bild ist von Luigi und zeigt uns den Meister auf seiner letzten Stufe und so hoch emporgeklommen, dass er hier beinahe in das versprochene Land der vollreifen Renaissance hineinblickt. Einer von den Engeln erinnert in Ausdruck und Gesichtsformen — ganz zufällig — an Melozzo da Forli.

Das Madonnenbild in der zweiten Kapelle rechts gehört nicht dem Giovanni Bellini, sondern dem Luigi Vivarini. Das Datum MCCCCLVI (?) ist nicht mehr zu entdecken.

Das Triptychon, welches nur der Venezianischen Schule des XV. Jahrhundert zugeschrieben wird, ist von Bissolo.

Santa Maria Formosa.

Der Katalog erwähnt nicht das bezeichnete Madonnenbild von Pietro da Messina in dem Oratorium dieser Kirche. Dies Gemälde ist doch nicht ohne Wichtigkeit, indem es uns über die Eigenart eines Künstlers belehrt, der häufig theils mit Cima, theils mit Antonello da Messina verwechselt wird.

Die Beschneidung in der Sakristei, welche unser Katalog dem Catena giebt, dürfte dem Bissolo näher stehen.

S. S. Giovanni e Paolo.

Das sehr umstrittene grosse Poliptychon über dem zweiten Altar rechts ist von Sansovino dem Giov. Bellini, von Boschini dem Bartolommeo Vivarini, von Moschini und W. Bode dem Luigi Vivarini, von Zanetti und Crowe und Cavalcaselle dem Carpaccio und endlich von B. Berenson dem Bonsignori zugeschrieben worden. Unser Katalog hat wie mir scheint Recht daran gethan, keinen bestimmten Künstler, sondern einem „Inconnu de l'école venitienne" das Bild zuzuweisen. Anklänge an verschiedene oberitalienische Kunstrichtungen kommen im Bilde vor. So erinnert die centrale Gestalt, der hl. Vincent, an Bartolommeo Vivarini,

[16]) Siehe Crowe & Cavalcaselle, History of painting in North-Italy I. 25.

während die hageren, hohen Gestalten der Seitenfelder, der hl. Christoph das Christkind tragend und der hl. Sebastian Anklänge an Ercole Roberti zeigen. In der oberen Zone erinnert die Pietà an die Schule des jungen Giov. Bellini, während die Verkündigung Erinnerungen an Bonsignori wachrufen.

Die Zuschreibung dieses Poliptychon an Luigi Vivarini lässt sich schon deshalb nicht aufrecht erhalten, weil das Gemälde vielmehr auf die Richtung des Bartolommeo hinweist; noch weniger die an Carpaccio und Giov. Bellini.

Beachtung verdient die Taufe auf Bonsignori, welche von B. Berenson sehr eifrig vertheidigt wird. Doch wenn auch, namentlich in der Verkündigung, Anklänge an diesen Meister sich vorfinden, so kommen doch andererseits sehr auffallende Form-Eigenthümlichkeiten vor, die man bei Bonsignori nicht findet. Ich meine die merkwürdige Modellirung der nackten Körperflächen, die wie von einer äusseren Macht geklemmt, scharfeckig zusammenstossen. Besonders auffallend an den Beinen des hl. Sebastian und an den Armen des Christus in der Pietà.

„Die Krönung der Maria" im rechten Querschiff ist nicht von Vittore Carpaccio, sondern von Cima, wenn auch zugegeben werden muss, dass die Gestalt Christi, welcher als König mit Krone und Scepter dargestellt ist, sowie auch andere Figuren, Anklänge an Carpaccio zeigen. Die Mitwirkung von Schülern erscheint an diesem sehr schadhaften Bilde nicht ausgeschlosson.

„Die Kreuztragung" in der Sacristei wird von unserem Katalog mit einem Fragezeichen dem Luigi Vivarini zugeschrieben. Es wird ihm aber schon mit Recht von Francesco Sansovino in der „Venetia Citta nobilissima" (1604) zugetheilt. Aehnlich wie die früher erwähnte „Auferstehung" und die herrliche „S. Giustina dei Borromei" in der Casa Bagati-Valsecchi zu Mailand, unterscheidet es sich von seinen meisten übrigen Werken durch tiefes Gefühl und durch einen hohen Schwung des Geistes. In solchen Bildern zeigt Luigi sich schon als Vorläufer der von dem Greise Giov. Bellini und von den beiden Jünglingen Tizian und Giorgione inaugurirten venezianischen Hochrenaissance. Es sind eben solche Züge, welche unberechtigte Zweifel an den beiden erwähnten Bildern angeregt haben dürften.

Die Kreuztragung ist bezeichnet: LVDOVICVS VIVARI MVRIANENSIS, MCCCCXIV. Der Katalog citirt das unmögliche Datum ohne Bemerkung.[17]) Meiner Ansicht nach ist die ganze Signatur gefälscht.

---

[17]) Dies Datum wie das auf den früher als Diptychon vereinten Tafeln mit den Heil. Johannes dem T. und Matthaeus in dieser Galerie aus St. Pietro Martire zu Murano hatte die irrthümliche Anschauung veranlasst, dass auch ein jüngerer Maler Aloise Vivarini existirt hätte. Die Inschrift auf den Muranotafeln wurde jedoch als Fälschung erkannt und entfernt. (Näheres hierüber in den Beiträgen zur Geschichte der ven. Malerei von G. Ludwig und Paoletti. Repertorium 1899 Seite 269).

San Francesco della Vigne.

In der ersten Kapelle rechts befindet sich eine merkwürdige Auferstehung Christi, welche dem Giorgione, dem Paolo Veronese, schliesslich noch dem Pietro della Vecchia, also den heterogensten Künstlern, zugeschrieben worden ist. Unsere Autoren beobachten in diesem Falle eine kluge Reserve, indem sie das Bild „Ecole venitienne du XVIe siècle" nennen. Ich glaube dennoch, dass man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit dem Bruder Tizian's Francesco Vecellio dies giorgioneske Bild zuschreiben kann.[18])

Das grosse in derselben Kapelle hängende „Abendmahl," ein sehr charakteristisches Werk des Girolamo da St. Croce, wird von unserem Katalog irrthümlich dem Francesco Rizo zugeschrieben.

Das Altarbild in der Sacristei mit dem hl. Bernardin von Siena zwischen dem hl. Hieronymus und dem hl. Ludwig wird dem Jacobello del Fiore zuertheilt. Es ist ein bedeutendes Werk, namentlich hat Bernardino einen tief charakteristischen, seelenvoll aufgefassten Kopf. Meiner Ansicht nach dürfte eher Antonio Vivarini und Giovanni d' Allemagna, oder auch Antonio allein, in Betracht kommen, wenn sich auch Anklänge an die Art und Weise des viel schwächeren Jacobello vorfinden. Der Einfluss, welchen Jacobello einerseits auf die obengenannten Künstler und andererseits auf Michele Giambono ausgeübt hat, ist, wie mir scheint, noch nicht ins rechte Licht gestellt. Auf den häufig recht schwachen Jacobello dürfte wohl seiner Zeit Gentile da Fabriano einen entschiedenen Einfluss gehabt haben.

San Giovanni Crisostomo.

Die beiden Heiligendarstellungen (S. S. Andreas und Agathe) in der ersten Kapelle rechts, sowie die beiden anderen in der Kapelle links vom Chor (St. Jan Chrysostomo und St. Onofrio) werden von Boschini einem der Vivarini, von Crowe und Cavalcaselle wie auch von unseren Verfassern dem Mansueti zugeschrieben. Mir scheint, dass wenigstens einige von diesen Figuren das Gepräge des Girolamo da St. Croce tragen.

Oratorio de' Crociferi.

Mit Ausnahme des später hinzugekommenen Altarbildes rühren alle Gemälde hier von Palma Giovane her. Was kann unsere Autoren dazu bewogen haben, die Deckengemälde dem Tizian zuzuschreiben, da doch Ridolfi, den sie citiren, seine ausführliche Beschreibung der Gemälde Palma Giovane's eben mit diesen beginnt (Meraviglie II 180).

Die schwer zu erkennende „Geisselung" wird auch schon von Ridolfi Palma zugeschrieben, während unser Katalog sie dem Tizian giebt. Das Ceremoniebild mit dem Papst Paul IV. ist entschieden nicht von Veronese

---

[18])Vergleiche auch den Cicerone von J. Burckhardt und W. Bode. Ausg. VI. pag. 774.

Das sind Custoden-Lügen, um die Fremden, welche die gegenüberliegende prachtvolle Jesuitenkirche besichtigen wollen, hinein zu locken: „Bei' quadri, Signori! Tiziano! Veronese!" — Uebrigens gebe ich zu, dass es wenige Gemälde giebt, wo er dem Tintoretto so nahe kommt wie hier. Namentlich sind die Portraitköpfe ganz in seinem Geist.

Madonna dell' Orto.

Das Altarbild mit dem heiligen Laurentius zwischen vier Heiligen ist nicht von Palma Vecchio. Meines Erachtens dürfte dies schwache Gemälde vielmehr in der Richtung des Giov. Ant. Pordenone sein. Man vergleiche z. B. den Profilkopf des hl. Giustiniani hinter der hl. Helena mit mehreren Köpfen auf dem grossen Altarbilde Pordenone's in der Akademie. Auch die decorative Ausschmückung der Apsis ist verwandt.[19])

Die „Kreuzabnahme" in der ersten Kapelle links wird als eine Copie von einem Bild von Lotto in der Gemäldegalerie zu Wien bezeichnet. Es findet sich aber weder in der kais. Gemäldesammlung, noch in den anderen Sammlungen zu Wien eine Kreuzabnahme von Lotto.

San Alvise.

Das grosse Abendmahl wird irrthümlich einem von den Bonifacio's zugeschrieben. Auch dies Gemälde ist von dem von unseren Autoren oft verkannten Girolamo da Santa Croce.

Unser Katalog beschreibt sehr umständlich eine Serie von 8 Tafeln, um ihnen zuletzt jeden Werth abzusprechen. Die Signatur die man auf fünf von ihnen liest: VETOR CARPACCIO ist gefälscht. Nach neueren archivalischen Entdeckungen soll Lazzaro Sebastiano eher der Lehrer als der Schüler Carpaccio's gewesen sein. In diesem Falle könnten diese schwachen Bilder von einem Mitschüler Carpaccio's bei ihm gemalt sein.[20]) Das Beste was Carpaccio gelernt, hat er doch von den Bellini, besonders von Gentile.

San Giobbe.

Die Zuschreibungen an Gentile Bellini (Portrait des Cristoforo Moro) und an Antonio Vivarini (Triptychon) lassen sich nicht aufrecht erhalten.

San Scalzi.

Ebensowenig die Zuschreibung an Giov. Bellini, die dem Madonnenbilde hinter dem Hochaltar unverdiente Ehre erweist.

Santa Maria dei Frari.

In dieser an imposanten Kunstwerken so reichen Kirche befindet sich, wie bekannt, auch das letzte, von Marco Basaiti vollendete Altarwerk

---

[19]) B. Berenson hat in der dritten Ausgabe seiner „Venetian painters" 1897 Beccaruzzi als Meister genannt. Beccaruzzi war Schüler und Nachahmer Pordenone's.

[20]) Vergleiche: Gustavo Ludwig, Vittorio Carpaccio. Archivio St. dell' Arte 1897 S. 415,

von Luigi Vivarini. Es wäre gewiss sehr wünschenswerth, wenn die Herren Autoren uns bei diesem kunstgeschichtlich wichtigen Werke genau angegeben hätten, welcher Teil dem Meister selbst und welcher dem Schüler zukommt. In Ermangelung hiervon, werde ich versuchen, jedem von diesen Künstlern das Seine zu geben.

Von Luigi stammt die Architektur mit der tiefen Perspective der Tonnengewölbe, die Anlage und Anordnung sämmtlicher Figuren, vielleicht bloss mit Ausnahme der isolirt im Vordergrunde stehenden Heiligen: Sebastian und Hieronymus. Was dagegen die Ausführung der Figuren betrifft, so dürften der thronende Protagonist, die beiden ihm zunächst stehenden harnischgekleideten Heiligen Vitalis und Georg (welche B. Berenson — ich weiss nicht recht weshalb — „Archangels" nennt), sowie die sechs folgenden Heiligen, drei auf jeder Seite, welche mit den ebengenannten Vitalis und Georg einen Halbkreis um den Thron bilden, also im Ganzen neun Figuren, dem Luigi gehören. Der im Vordergrunde stehende Sebastian und Hieronymus, die beiden musicirenden Engel, der Christus und die Maria oben, sowie die beiden teppichausspannenden kleinen Engel hinter dieser Gruppe, also im Ganzen acht Figuren, dürften dagegen dem Basaiti zukommen.

San Cassiano.

Hier befindet sich, wenn auch wenig beachtet, eines der schönsten Kirchenbilder in Venedig: Das Altarbild auf dem ersten Altar rechts, welches Johannes den Täufer in reicher Felsenlandschaft inmitten von vier Heiligen zeigt. Das Bild wurde Palma Vecchio, soviel ich weiss zum ersten Male in der Ausgabe von 1663 des Werkes Francesco Sansovino's und zwar in den Zusätzen Martinioni's, zugeschrieben. Diese Zuschreibung scheint mir nicht sicher, wenn auch einige Züge, wie die breiten Gesichtsformen des Protagonist wohl passen könnten. Noch weniger kann Rocco Marconi, wie Crowe und Cavalcaselle meinen, in Betracht kommen. Dieser plumpe Trevisaner sollte also in seiner Jugend ein Werk geschaffen haben, welches den grössten venezianischen Künstlern zur Ehre gereichen würde und später nur Werke von ganz untergeordneter Bedeutung. Auch stimmen weder die Formen des Körpers noch die der Gewandungen, ebensowenig wie das Kolorit mit ihm überein. Das Bild bleibt wie mehrere andere merkwürdige Gemälde in Venedig noch ein Räthsel. Derjenige, welcher es geschaffen hat, steht central in der venezianischen Kunst, berührt sich mit Palma, Giorgione, Tizian, Sebastiano del Piombo, mit allen Grossen. Das Colorit, warm, reich, tiefharmonisch, von einem golden grünlichen Grundton. Die ernsten Figuren gedankenvoll in sich versunken. Die Composition von schönem Gleichgewicht und feiner Eurythmie der Linien. Die Landschaft erinnert an Cima und Basaiti, ist aber noch schöner. Alle Einzelheiten fliessen zusammen in einer goldenen Atmosphäre. Alles an diesem wunderbaren Bilde ist von edelstem Gefühl durchdrungen, tief empfunden und echt.

Santa Maria Mater Domini.

Das Abendmahl im linken Querschiff ist nicht von Palma Vecchio, sondern von Bonifacio dem Jüngeren.

Santa Maria della Salute.

In der Sacristei befindet sich unter den vielen hier aufgestetlten Bildern auch eine kleine heilige Familie. Diese wird von unserem Katalog der Schule Giovanni Bellini's zugeschrieben. Da dies Bild aber ein sehr charakteristisches Werk des Jacopo da Valencia ist, gehört es in die Schule Luigi Vivarini's. Die Maria auf diesem Bilde kommt Luigi's Madonnentypen besonders nahe.

Das interessante Gemälde mit dem heiligen Rochus zwischen Sebastian und Hieronymus, welches so merkwürdig an Lotto anklingt, wird von unserem Katalog, wie auch allgemein, dem Girolamo da Treviso zugeschrieben. Ich muss die Richtigkeit dieser Zuschreibung dahingestellt sein lassen.[21])

Das grosse Marienbild dürfte kaum von P. M. Pennacchi sein.

Seminario Patriarcale,

(bei S. Maria della Salute). Die früher dem Lionardo zugeschriebene heilige Familie wird jetzt von unserem Katalog mit einem Fragezeichen dem Boltraffio zugeschrieben. Eine gewisse Härte der Umrisse, sehr hervorgehoben durch den dunklen Grund, hat — vielleicht mit Unrecht — Zweifel an der Eigenhändigkeit dieses sonst für Boltraffio sehr charakteristischen Werkes angeregt.

Die sehr schlechte Erhaltung giebt dem Fragezeichen bei Giorgione's Namen bei dem schönen Apollo und Daphne eine gewisse Berechtigung. Die edlen Formen der Abendlandschaft und die klassische Feinheit der bewegten Figuren deuten doch auf ihn.

Die kleine Galerie besitzt keinen echten Teniers und noch weniger einen echten Terborch, wie doch unser Katalog vermeint. Der Teniers scheint eine alte Imitation zu sein und der Terborch ist, wenn ich mich nicht sehr täusche, die Copie eines bekannten Bildes von Franz van Mieris, ihn selbst und seine Frau darstellend.

San Trovaso.

Das Madonnenbild im rechten Querschiff ist verschiedenen Künstlern zugeschrieben worden. Man hat Bellini, Bartolommeo Veneto, neuerdings auch Catena genannt. Nach Vergleich mit mehreren Gemälden von Bissolo, namentlich mit dem Madonnenbilde No. 92 in der Akademie dürfte die Zuschreibung an Bissolo die grösste Wahrscheinlichkeit für sich

---

[21]) Ist das Bild von Girolamo, muss es ein Frühwerk sein. Denn welch' ein Unterschied von seinen in römischem Styl gemalten, monochromen Fresken in St. Petronio zu Bologna!

haben, wenn auch Anklänge an andere Meister, namentlich an Bart. Veneto sich vorfinden.

Das Reiterbild des San Chrysogono in der Kapelle links vor dem Chor, wird von unserem Katalog mit einem Fragezeichen dem Jacobello del Fiore und neuerdings von B. Berenson ebenfalls mit einem Fragezeichen dem Jacopo Bellini zugeschrieben.

Meiner Ansicht nach geht das Bild in der That ganz auf die Kunstweise Jacobello's zurück. Sollte aber die Formbehandlung in diesem Bilde dem Jacobello überlegen erscheinen, dann kann nur der von ihm stark beeinflusste Michael Giambono der Autor sein. Man vergleiche den Kopftypus der Heiligen mit dem des St. Michael auf dem Poliptychon des Giambono in der Akademie.[22]) Jacobello del Fiore, Giambono, Antonio Vivarini bilden eine Gruppe für sich.[23]) Ihr geistiger Vater ist Gentile da Fabriano.

Die Bedeutung dieses Umbrier's für die venezianische Kunst wird uns klar, wenn wir bedenken, dass auch Jacopo Bellini sein Schüler war. Die Hauptrichtungen der venezianischen Kunst: die muranesische und die bellinische wurzeln also beide in ihm. Der Stilcharakter Crivelli's und Bart. Vivarini's zeigt wieder eine Verschmelzung muranesischer und squarcionesker Züge. Der Zusammenhang Crivilli's mit den Muranesen wird uns besonders klar, wenn wir einen Blick auf die thronende Maria zwischen Kirchenvätern von Gio. d' Alemania und Ant. Vivarini in der Akademie werfen. In diesem mächtigen Bilde scheint sein Stil zum Theil präformirt. Die wuchtigen Gestalten begegnen uns, nur hier etwas schärfer geformt, auf den Seitenflügeln mit vier Heiligen von Crivelli, welche neuerdings in die Akademie gekommen sind.[24])

Der Katalog erwähnt nicht die beiden Colossalbilder im Chor: Joachim aus dem Tempel ausgewiesen und die Anbetung der Könige. Das erste ein Spätwerk Tintoretto's, das andere nicht von dem Sohne Domenico, sondern wohl eher von einem der Bassano, wahrscheinlich von Francesco. Sie waren ursprünglich in St. Maria Maggiore.[25])

Redentore.

Die drei sogenannten Bellini in der Sacristei dieser Kirche kommen auch nicht in unserem Katalog unter ihrem richtigen Namen vor. Der erste: Die Madonna mit dem Kind, dem hl. Johannes und der hl. Katharina ist ein charakteristisches Werk von Bissolo. Ueber den zweiten „Bellini“: Madonna und Kind mit zwei Engeln sind die Meinungen ge-

[22]) Ich bemerke, dass die dreieckige Ohrform, die unser Bild zeigt, sowohl für Jacobello wie für Giambono charakteristisch und bei anderen Malern dieser Gruppe nicht vorkommt.

[23]) Mit welcher Gruppe auch Jacopo Bellini mehrere Beziehungen hatte.

[24]) Ursprünglich gehörten sie zu einer Madonna mit dem Kinde in der Breragalerie.

[25]) Vergleiche: L'Arte I. 48.

theilt. Morelli giebt das Bild dem Basaiti, während Crowe & Cavalcaselle den Luigi Vivarini als Meister nennen. Die beiden Lautenspielenden Putten ähneln den Engelknaben auf der Pietà Basaiti's in der Akademie, aber die Madonnengestalt hat das Gepräge der ausgereiften Kunst des Luigi Vivarini und diesem letzteren dürfte das Bild wohl auch zuletzt zugeschrieben werden.

Endlich ist der dritte: Die Madonna mit dem Kinde, der heilige Hieronymus und Franz ein charakteristisches Werk des Pasqualino.

Museo Civico.

Das sehr interessante viel umstrittene Jünglings-Brustbild wird in unserem Katalog, sowie auch im Museum Ansuino da Forli genannt.

Vom Ansuino kennen wir nur einige Fresken in der Kapelle S. Cristoforo bei den Eremitani zu Padua, welche durchaus keinen Anhalt für diese Zuschreibung bieten. Crowe & Cavalcaselle schreiben dem Baldassare Estense von Reggio das Bild zu. In den letzten Ausgaben des Cicerone von Burckhardt und Bode wird es dem Francesco Cossa gegeben.[26]) Dies Bilduiss hat in der That eine merkwürdige Aehnlichkeit mit mehreren Köpfen auf dem Fresco Cossa's im Palazzo Schifanoja, welches Borso d' Este mit Gefolge darstellt. Auf Cossa könnte auch die mit einem gesättigten, fetten Farbenauftrag gemalte, an die Manier des Piero della Francesca erinnernde Landschaft deuten, Auf ihn passt auch die etwas plumpe Ausschmückung oben mit einem Friese von Glasperlen.[27]) In der Deutung der Inschrift oben folgt unser Katalog dem Vinzenzo Lazari (Notizia della Raccolta Correr Venedig 1859) und liest Fuggar, doch ein Fugger ist wohl kaum hier gemalt, da kein G, sondern zwei S zu lesen sind.

Von den drei Bildern, welche unser Katalog dem Antonello da Messina hier zuschreibt, gehört ihm keins an. Ihm am nächsten dürfte das kleine Portrait stehen, welches nach Lazari den Pico della Mirandola vorstellt. Eine Wiederholung, vielleicht das Original zu diesem Bilde, befand sich auf einer Ausstellung älterer venezianischer Kunst, welche im Jahre 1895 in den New Gallery in London abgehalten wurde. Da wurde es von einigen Kennern als ein Werk Luigi Vivarini's angesehen. (Siehe Arch. St. dell'Arte 1895 S. 253). Ich bemerke, dass das Portrait in der New Gallery keinen Lorbeerkranz um den Kopf trug.

Bei der Zuschreibung der grossen Pietà an Marco Basaiti dürfte wohl ein Fragezeichen einzufügen sein, umsomehr, als die Verfasser selber eingestehen, dass die Signatur gefälscht ist.

Bei der Erwähnung des echten Madonnenbildes von dem Meister vermisst man die Bemerkung, dass es ein höchst charakteristisches Jugendbild ist und sehr verschieden von seinen späteren Arbeiten.

[26]) Siehe meinen Aufsatz: Die Bildergalerie im Museo Correr. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1894.

[27]) Ueber die Decorationsweise Cossa's vergleiche meinen Artikel: Die Neuerwerbungen der Brera-Galerie zu Mailand. Zeitschrift für bildende Kunst 1896.

Das Gemälde: ein hl. Bischof, welches mit einem Fragezeichen dem Jacopo Bellini zugeschrieben ist, hat mit diesem Meister gar nichts zu thun. Die Signatur ist offenbar gefälscht.

Die Zuschreibung des Portraits des Francesco Foscari an Gentile Bellini ist jedenfalls unsicher, und ein Fragezeichen wäre hier am Platze. Morelli giebt es dem Bart. Vivarini.

Unsicher ist auch die Zuschreibung des kleinen Bildnisses eines Jünglings an Gentile. Es wird bei Lazari obendrein Selbstbildniss des Meisters genannt. Da das Bildniss aber der Technik zufolge erst am Schlusse des XV. Jahrhunderts gemalt sein könnte, müsste Gentile es besten Falls als älterer Mann gemalt haben. Noch weniger als an Gentile konnte ich mit Crowe und Cavalcaselle an Giorgione denken. Das einzige authentische Portrait, welches wir von Gentile kennen, begegnet uns auf einer Medaille von Camelio. Das Museo Correr ist so glücklich, in seiner reichen Medaillensammlung auch diese zu besitzen.

Dem Giovanni Bellini giebt unser Katalog mit Recht eine Pietà, die einmal sehr schön gewesen sein muss, aber jetzt als eine Ruine erscheint, sowie das Portrait des Dogen Giovanni Mocenigo, dessen gegenwärtiger Zustand die Eigenhändigkeit nicht mit Sicherheit ermitteln lässt.

Für unseren Katalog giebt es keine weiteren Bellini in der Galerie. Ich kann gewiss nicht tadeln, dass derselbe nicht den sehr umstrittenen „Christus im Grabe“ mit dem falschen Dürermonogramm[28]) trotz der warmen Fürsprache Morelli's dem Giov. Bellini zugeschrieben hat. Doch ist es sehr möglich, dass der Schüler und Nachahmer für die tief empfundene Christusfigur einen Entwurf Bellini's benutzt hat, denn diese rührende Gestalt erscheint dem Kunstvermögen des Trevisaner's überlegen.[29])

Wenn ich also hier mit unseren Autoren übereinstimme, wurde ich aber dadurch sehr überrascht, dass dieselben auch nicht die bekannte Transfiguration, so wenig wie die kleine Kreuzigung dem Giambellino zutheilten, sondern dem Mantegna. Hier hat unser Katalog sowohl W. Bode wie Morelli und, was die Transfiguration betrifft, auch Crowe und Cavalcaselle gegen sich. Die beiden Bilder sind von Mantegna beeinflusste, sehr charakteristische Frühwerke Bellini's.

Das Madonnenbild mit St. Petrus Martyr giebt unser Katalog mit Recht dem Bissolo, während das andere mit Hirten und Vieh im Mittelgrunde weder von Bissolo noch, wie Crowe und Cavalcaselle vermuthen, von Girolamo da St. Croce, sondern in der Art des Bartolommeo Veneto ist.[30])

---

[28]) Und mit der Jahreszahl 1499; nicht, wie irrthümlich angegeben: 1494. Siehe meinen Artikel über die Galerie. Repertorium 1894.

[29]) Vergleiche hierüber meinen Aufsatz: Das Museo Civico zu Venedig nach seiner Neuordnung und Erweiterung. Repertorium 1899.

[30]) Vergleiche meinen Aufsatz: Das Museo Civico nach seiner Neuordnung und Erweiterung. Repertorium 1899.

„Die Tempeldarstellung“ ist nicht von Vincenzo Catena, sondern gehört zu der von mir schon früher erwähnten Serie von Bellinischen Bildern, und zwar dürfte es das Exemplar von der Presentation sein, welches dem grossen Meister selbst am nächsten steht. Leider ist das Bild nur als eine Ruine zu betrachten.

Die Verfasser unseres Catalogue raisonné konnten nicht wissen, dass die „Visitation“ von Carpaccio zu einer Serie von Darstellungen aus den Leben Maria's gehört, mit welcher Carpaccio im Jahre 1504 die Scuola degli Albanesi schmückte. Zu diesem Cyclus gehörte noch die „Presentation der Jungfrau im Tempel“ und „die Vermählung“ in der Brera, „die Verkündigung“ und „der Tod Maria's“ in der Akademie-Galerie zu Wien, sowie die „Geburt Mariä“ in der Galerie Lochis zu Bergamo.[31]) An der Ausführung dürften Schüler betheiligt gewesen sein, was ich schon für das Bild in der Lochisgalerie bemerkt habe.[32])

Es ist ganz willkürlich, wenn unser Katalog dem Gaspare Spinelli die beiden Cassoneseiten mit Hochzeitsscenen zuschreibt. Sie sind oberitalienischen Ursprungs, vielleicht veronesisch.

Die Herren Verfasser folgen dem Galeriekatalog, indem sie, wenn auch mit einem Fragezeichen, dem Lionardo da Vinci das angebliche Portrait des Cesare Borgia zuschreiben. Diese Attribution lässt sich entschieden nicht aufrecht erhalten. Die auf der Rückseite des Bildes sichtbare Aufschrift aus späterer Zeit: E ORIG .. LE DI LONARDO DA VINCI bietet für die Richtigkeit derselben keine Bürgschaft. Nach mehreren Eigenthümlichkeiten des Bildes habe ich schon früher den Namen des Ambrogio di Predis in Vorschlag gebracht. Neuerdings hat man Marco da Palmezzano genannt. Auf diesen Künstler passt gewiss die Form des Ohres sehr gut, aber wie mir scheint, sonst recht wenig.

Endlich hat B. Berenson in der dritten Ausgabe seiner „Venetian painters“ Beccaruzzi als den Meister genannt. Ich möchte die Gründe für diese Taufe wissen.

Das Triptychon mit der thronenden Maria zwischen dem hl. Augustin und Hieronymus ist nicht von Luigi Vivarini, sondern von einem anderen, viel schwächeren Künstler aus der Schule von Murano. Noch bemerke ich, dass die Kreuztragung nicht École flamande, sondern École allemande benannt werden sollte.

Galerie Querini Stampalia.

Ein sehr schwaches Madonnenbild von einem höchst untergeordneten Meister wird von unserem Katalog mit dem Namen Giov. Bellini geschmückt. Es hat mit diesem Meister nicht das Mindeste zu thun.

Wie können doch die gelehrten Verfasser unseres Katalogs das rohe Machwerk mit der Anbetung der hl. Könige dem Pier Francesco

---

[31]) Siehe: T. von Frimmel, Repertorium für Kunstwissenschaft XI 320 und: Gustav Ludwig, Vittore Carpaccio. Archivio Storico dell'Arte 1897.

[32]) Die Lochisgalerie zu Bergamo. Repertorium für Kunstwissenschaft 1896.

Bissolo zuschreiben. Es scheint mir ein Centone von einem nordischen Künstler nach verschiedenen italienischen Vorbildern, vornehmlich nach Mantegna, zu sein.

Ein höchst fesselndes Männerportrait wird in dieser Galerie dem Giorgione zugeschrieben und unser Katalog hat auch keine zutreffendere Benennung gefunden. Nach der Ansicht Giov. Morelli's stellt es einen von Palma gemalten Querini dar. In diesem Falle dürfte es ein im Anschluss an Giorgione gemaltes Jugendwerk sein. Mir scheint es, dass das räthselhafte Portrait dieses schwermüthigen jungen Mannes ebensosehr Lotto'sche wie Palma'sche Empfindung zeigt.

Die schöne „Judith mit dem Kopf des Holofernes" wird auch in unserem Katalog auf Giorgione getauft. In den „Meraviglie dell' Arte" von Carlo Ridolfi findet man in dem Abschnitt über Catena folgenden Passus: „Io vidi tra le cose di B. dalla Nave, di questo Autore mezza figura di Giuditta lauorata sula via di Giorgione con spada in mano e'l capo d'Oloferne." Diese Beschreibung passt genau auf unser Bild. Catena verwandelte sich durch die Berührung mit Giorgione in einen feurigen Repräsentanten des goldenen Cinquecento. In dieser Periode konnte er vielleicht das Bild gemalt haben. Die Landschaft bei Catena ist gewöhnlich einfacher. Ich bemerke, dass B. Berenson in seinem „Venetian painters of the Renaissance" das Bild als einen Catena notirt, während es im Katalog der Galerie als ein Palma Vecchio aufgeführt ist.

Auch in seinem gegenwärtigen ganz übermalten Zustande bleibt die Mantegna'sche Presentation im Tempel ein interessantes Bild. Aber unser Katalog führt nicht an, dass sich in der Galerie zu Berlin ein anderes Exemplar dieser Darstellung befindet.

Im hiesigen Bilde ist die Composition um zwei Figuren vergrössert. Das Bild in Berlin wird von Morelli als „verrieben und zum Theil auch durch die Restauration entstellt" bezeichnet (Werke ital. Meister S. 433).

Dies wird von den Verfassern des Textes der VII. Lieferung der „Gemäldegalerie der königl. Museen zu Berlin" (Julius Meyer und Wilhelm Bode) entschieden in Abrede gestellt. Vielleicht hat der graue Ton des in Wasserfarben auf feiner Leinwand gemalten Berliner Bildes Morelli getäuscht. Das hiesige auf Holz gemalte Bild kann mit der von dem Anonimo Morelliano erwähnten Presentation von Mantegna in der Sammlung Bembo zu Padua identisch sein. Er sagt nämlich ausdrücklich, dass dieselbe eine „tauola" war. Ich vermuthe indessen, dass Mantegna und seine Schüler die Darstellung mehrmals variirt und wiederholt haben. Dieselbe Composition wurde ja später von Giov. Bellini übernommen. Er hat sie wohl in freierem Sinne behandelt, weiterentwickelt und bereichert aber im Kern bleibt sie dieselbe.[33]) Diese wurde wie bekannt von ihm selbst variirt und von seinen Schülern unzählige Male wiederholt.

---

[33]) Die Vermuthung, dass das Bild Mantegna's den Bellinischen Darstellungen zu Grunde gelegen hat, habe ich schon in meinem Artikel über das Museo Civico nach seiner Neuordnung und Erweiterung (Repertorium 1899) ausgesprochen.

Palazzo Ducale.

In diesem Palaste ist die Herkunft der meisten Gemälde durch Urkunden festgestellt. Ich bemerke nur, dass die 12 allegorischen Figuren am Plafond der Sala dello Scrutinio nicht von Giov. Pordenone sind. Den Verwandten desselben, Bernardino Licinio, hat man dagegen mit einem Theil der Plafondfiguren in Verbindung gebracht. Doch dürfte hier eher Giulio Licinio in Betracht kommen.

In der „Chiesetta" ist das Madonnenbild, welches von unserem Katalog mit einem Fragezeichen dem Cima da Conegliano zugeschrieben wird, von Bartolommeo Veneto.

Die beiden eigenthümlichen Bilder: „Christus in der Vorhölle" und „der Durchgang durch's rote Meer" sind weder von Pellegrino, noch von Tizian oder Giorgione, wie verschiedene Kritiker gemeint haben, sondern, wie jetzt allgemein anerkannt, charakteristische Werke des Previtali.

Das Deckenbild in der Sala del Senato: „Venezia als Königin des Meeres" dürfte nicht von Jacopo Tintoretto, sondern von dem Sohne Domenico sein.

Betreffend die Pietà von Giov. Bellini in der Sala dei Capi vermisse ich im Katalog die nothwendige Bemerkung, dass sie aus der Epoche stammt, in der Bellini von seinem Schwager Mantegna beeinflusst war. Eine Inschrift auf dem Bilde selbst theilt mit, dass es im Jahre 1561 restaurirt wurde. Es hat in der That durch Restauration seinen ursprünglichen Charakter theilweise eingebüsst. Meiner Ansicht nach ist die Landschaft, welche weder im Geiste Bellini's, noch in dem der Epoche ist, nicht von dem Meister. Sie muss, wie sie gegenwärtig erscheint, von einem Künstler aus dem Schlusse des XVI. Jahrhunderts hinzugefügt worden sein. Als der Restaurator wird kein geringerer als Tintoretto genannt.

Collection Láyard.

Die Herren Verfasser scheinen hier besonders gut berathen zu sein.

Ich bemerke nur, dass ein Madonnenbild von Giov. Bellini und obendrein ein bezeichnetes sich in der Sammlung Layard nicht befindet. Die Verfasser scheinen hier durch einen Nachahmer und eine unechte Signatur irregeführt zu sein.

Vom schönen Bilde des Bissolo kommt die Mittelgruppe in einem Gemälde der Akademie noch einmal vor.

Das kleine Portrait, dem Sandro Botticelli zugeschrieben, wird jetzt von mehreren Kritikern in Uebereinstimmung Rafaellino del Garbo zugetheilt.

Das bezeichnete Frühbild mit der Pietà von Sebastiano del Piombo, so ganz verschieden von allen seinen übrigen Werken, scheint mir auf eine Vorlage des Cima zurückzugehen.

Die allegorische Figur des Frühlings, dem Cosimo Tura zugeschrieben, gehört zu einer Serie von 4 Jahreszeiten, von denen 2 sich in der Sammlung Strozzi und eine (der Herbst) früher in der Sammlung

Costabili zu Ferrara befanden. Fritz Harck bezweifelt in einem Artikel im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen, doch wohl mit Unrecht, die Autorschaft Tura's und meint, dass das Bild von einem Zeitgenossen und Nachahmer stammte.[34])

San Pietro Martire in Murano.

In dieser Kirche befinden sich rechts und links einige Tafeln mit musicirenden Engeln.

Unser Katalog dürfte ziemlich isolirt stehen mit der Behauptung, dass diese Bilder, die übrigens keineswegs gering zu schätzen sind, dem Bartolommeo Vivarini gehören.

Das Altarbild in der Kapelle rechts vom Chor, welches früher Bartolommeo Vivarini (!) und jetzt, wenn auch mit einem Fragezeichen, von unserem Katalog mit dem Namen Boccaccino getauft wird, habe ich schon früher erwähnt. Es gehört dem unbekannten lombardischen Meister der „Fusswaschung“ oder, wie Frizzoni ihn nennt, dem Pseudo-Boccaccino, von dem wir schon mehrere Bilder in der Akademie, in der Kirche St. Stefano und anderswo erörtert haben. Die Uebereinstimmung dieser Bilder mit dem Muranobild scheint der Aufmerksamkeit der Verfasser unseres Katalogs ganz entgangen zu sein.

Ausser dem berühmten Bellini: „Der Doge Barbarigo zu den Füssen der Madonna“ bezeichnet unser Katalog die grosse Himmelfahrt Mariae auch als echtes Werk des Meisters. Meiner Ansicht nach dürfte dies Gemälde wohl auf ein Werk des Bellini, aber nur als Schulcopie zurückgehen.

---

[34]) Vergleiche: Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen IX S. 34.

Das Blockbuch „Ars moriendi“ eine Nürnberger Schöpfung.

Von **Henry Thode.**

In den Berichten der philologisch-historischen Classe der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig (Sitzung vom 4. Februar 1899) hat August Schmarsow eine Untersuchung über den Meister E. S. und das Blockbuch „Ars moriendi“ veröffentlicht, welche in einer, wie mir dünkt, unwiderleglichen Weise die Irrigkeit der von Lehrs (Jahrb. der K. preuss. Kunsts., 1890, S. 161) aufgestellten und von Lionel Cust (the Master E. S. and the Ars moriendi, Oxford 1898) übernommenen Behauptung, die Holzschnitte des Blockbuches seien Copien nach den Stichen des E. S., darlegt. Zu der gleichen Ansicht waren zu gleicher Zeit auch die Mitglieder des kunsthistorischen Seminars in Heidelberg gelegentlich von Uebungen über die Kunst des E. S. gelangt; die selben Argumente, wie sie von Schmarsow geltend gemacht worden sind, wurden auch für ihr Urtheil bestimmend: die künstlerische Ueberlegenheit der Holzschnitte im Allgemeinen, Eigenthümlichkeiten der Formenbildung und des Technischen im Einzelnen. Es erscheint überflüssig, auf diese Fragen nochmals einzugehen, wenn auch noch Einiges zu dem Gesagten ergänzend hinzugefügt werden könnte, wie z. B. der Hinweis auf die Uebertragung der charakteristischen geradlinigen Holzschnittschraffirungen (namentlich am Boden) auf die Kupferstichtechnik. Die Resultate unserer Untersuchungen aber bezüglich des zweiten von Schmarsow behandelten Problemes, der Frage nach dem Schöpfer der Zeichnungen für das Blockbuch, sind so verschiedene gewesen, dass eine Auseinandersetzung hierüber wünschenswerth erscheint, zumal eine erneute Prüfung mich in der vor dem Erscheinen jener Leipziger Schrift gewonnenen Auffassung bestärkt hat.

Schmarsow ist zu der Ueberzeugung gelangt, dass der Meister, nach dessen Entwürfen die Holzschneider der „Ars moriendi“ ihre Tafeln ausgeführt, kein Anderer als Rogier van der Weyden, die Heimath des Werkes also Brabant gewesen sei. Sowohl in der sicheren Raumgestaltung: in dem als Leibung gebildeten Rahmen, in der durch Wahl eines hohen Augenpunktes vergönnten klaren Anordnung der Figuren hinter einander und in

der kühnen Schrägstellung des Krankenbettes, als auch in den Typen und Bewegungen der Gestalten erkennt er auf das Schlagendste den an die Sculptur sich anschliessenden Stil des Meisters von Tournay und weist auf die Analogien in den Gemälden desselben (namentlich in dem für Iean Chevrot ausgeführten Altarwerk der sieben Sacramente im Museum zu Antwerpen) hin. „Es sind Rogier's feinknochige und bewegliche Figuren, die uns hier begegnen, mit ihrer etwas eckigen Eleganz, ihren mageren aber nervigen Extremitäten, ihren schmalen aber fest gebauten Köpfen, ihren scharf wie in Stein gemeisselten oder aus Buchsbaumholz geschnitzten Gesichtern, deren Fleisch und Haarfarbe ebenso wie ihre Gewandstoffe mehr den Eindruck polychromer Sculpturen als den naturfarbiger Lebewesen oder wirklicher Gewebe hervorbringen, d. h. mehr bemalt als gemalt sind.“

Diesen Ausführungen beizustimmen ist mir unmöglich. Nicht niederländische, sondern deutsche Eigenart scheint mir schon bei einer ersten allgemeinen Betrachtung sich aufzudrängen. Statt jener von Schmarsow treffend gekennzeichneten sensitiven Beweglichkeit und eckigen Eleganz der feinknochigen Rogier'schen Figuren macht sich in den Blockbuchillustrationen doch vielmehr ein schwerfälliges steifes Gebahren, eine gewisse Unbeweglichkeit bemerkbar, nicht allein bei den in geschlossener Haltung verharrenden Hauptfiguren, sondern selbst bei den höllischen, mit tappiger Ungelenkheit sich gebärdenden Spukgestalten. Das Temperament des Meisters der Ars moriendi ist ein ganz anderes als dasjenige Rogier's, der Charakter seiner Darstellungen, verglichen mit Rogier's vornehmer Freiheit, ein bürgerlich gehaltener. Dies der erste Eindruck, den ich bei einem Vergleiche gewann.

Die nähere Untersuchung aber ergiebt nun weiter, dass die nicht abzuleugnenden, im Perspectivischen und in den Typen hervortretenden Beziehungen der Holzschnitte zu Rogier's Werken nur ganz allgemeine sind, solche, wie sie sich bei allen von des Brabanter's Kunst beeinflussten Malern, auch den deutschen, finden. Was zunächst die Raumbildung anbetrifft, so knüpft unser Zeichner gewiss an die vom Meister von Flémalle und von Rogier gegebenen neuen Errungenschaften an, aber viel ungeschickter, und erweist sich eben in dem Mangelhaften solcher Raumdarstellungsweise als ein Nachahmer. Gerade die Nebeneinanderstellung der Holzschnitte und jenes Altarwerkes macht das vollendetere Können und die freiere Sicherheit Rogier's in der Verkürzung (man sehe die Quadrate des Fussbodens, die Bettlade) in auffallender Weise sichtbar, und bei einem weiteren Vergleiche stellt sich heraus, dass auch in der gedrängten, gruppenweisen und symmetrischen Anordnung der Figuren der Zeichner viel befangener ist und an dem älteren Princip einer möglichsten Ausfüllung der Bildfläche mit Gestalten festhält.

Weiter aber machen sich so bedeutende Unterschiede in den Typen und Trachten geltend, dass es mir nicht ersichtlich wird, wie Schmarsow Identisches finden konnte. Auch hier handelt es sich, und zwar auf-

fallend besonders bei der eigenthümlich knochigen Kopfbildung des bartlosen Kranken, um eine und zwar höchst selbständige, ganz persönliche Anschauung verrathende Verwerthung von Eindrücken der Rogierschen Kunst. Als zuerst in die Augen fallender charakteristischer Typus ist derjenige Gottvaters (der gleiche bei Antonius Eremita und Moses) zu bezeichnen, mit dem voll und weich herabwallenden, wellig gelocktem, üppigen Haar und Bart: die ganze Kopfform erscheint verglichen mit dem Gottvater Rogier's und des Meisters von Flémalle (vergl. besonders die Dreieinigkeit in Frankfurt) verkürzt und verbreitert und das Haar üppiger sich ausbreitend. Dasselbe gilt von Christus und Petrus. Dass diese Verderberung und Bereicherung der Fülle nach nicht in den Bedingungen der Holzschnitttechnik, sondern in der Anschauung des Künstlers begründet ist, zeigen die Frauen und Engel. Betreffs dieser ist kaum noch von einer Beziehung zu Rogier überhaupt zu sprechen. Diese Frauen mit schmalen dünnen Gestalten und Extremitäten, aber mit kräftigen, derbzügigen, von starkem Haar umrahmten Köpfen sind von einem ganz anderen Schlage, als die des Brabanter's. Weder die kranzartig in Puffen um das Gesicht gelegte Frisur (Cust IIa und Vb), noch die Zopftracht (IIIa, Vb) ist flandrisch, ja auch die Art, wie das lose Haar breit, die Wange schneidend, über das Ohr herabfällt, weicht von dem Rogier'schen und allgemein flandrischen Typus, welcher das Haar hinter das Ohr gestrichen zeigt, ab — Schmarsow verspricht sich offenbar, wenn er (S. 25) von den Mädchenköpfen mit ihrem „hinter die Ohren zurückgenommenen Haar“ redet. Die Frauentracht, sowohl die Gewandung als der Kopfputz, auf deren zierliche und reiche Ausgestaltung sowie mannichfach bewegte Faltengebung Rogier ein so grosses Gewicht legt, ist ungemein einfach im Blockbuch, die Faltengliederung der Röcke und Mäntel steif und geradlinig. Ganz besonders hierin spricht sich die schlicht bürgerliche Auffassung aus. Die Engeltypen sind derber; als charakteristisch deutsch neben den zwei auch der flandrischen Kunst eigenen Haartrachten: dem breitlockig über die Ohren herabfallenden und dem über ein Stirnband rückwärts in Wellenform gestrichenen Haar, ist der kurzgelockte Krauskopf zu bezeichnen (IVb). Deutsch endlich sind die scheibenförmigen Heiligenscheine. Rogier, wie der Niederländer überhaupt, bringt nur ausnahmsweise den Nimbus, und dann zumeist den strahlenförmigen.

So bestätigt also der genaue Vergleich der Einzelheiten den allgemeinen Eindruck: der Künstler des Blockbuches, wenn auch ein von Rogier van der Weyden beeinflusster Maler, unterscheidet sich doch dem Wesen und der Formensprache nach durchaus von diesem, wie von dessen flandrischen Zeitgenossen und Nachfolgern. Das Originelle seiner Kunst ist deutsch, und wir haben ihn unter jenen ersten Verbreitern niederländischer und speciell Rogier'scher Errungenschaften zu suchen, welche in den fünfziger Jahren in Deutschland auftraten.

Welcher deutschen Malerschule aber gehört er an? Selbst ein oberflächlicher Vergleich der Holzschnitte mit den Bildern des Meisters

des Marienlebens genügt, den tiefgreifenden Unterschied zwischen der kräftigen, grossen, energischen Art der Ars moriendi und der empfindsamen Zartheit jener Gemälde erkennen zu lassen. In Köln und am Niederrhein, wohin Weigel ihn versetzen wollte, ist unser Meister gewiss nicht zu suchen, ebensowenig am Mittelrhein, wo uns eine Erscheinung von dieser Bedeutung und ein Stil von dieser Strenge der Formenbildung nicht bekannt ist. Nur Schwaben und Franken können bei der Frage nach der Heimath des Künstlers ernstlich in Betracht kommen. Was erstere Schule anbetrifft, so hätte man der Zeit und Richtung nach an Multscher und Hans Schülein zu denken. Mit den Schöpfungen Beider haben die Holzschnitte nur generelle, in der Richtung der Zeit begründete Züge gemein, vergebens würde man bei den Schwaben eine so eindringliche starke Charakteristik, eine solche Intensität des Ausdruckes suchen. So wendet sich denn der Blick schliesslich nach Nürnberg — oder, besser gesagt, er kehrt wieder nach vorsichtiger Erwägung anderer Möglichkeiten dorthin zurück, denn von vorneherein, wie ich jetzt gestehen muss, konnte ich in den Zeichnungen zur Ars moriendi einzig den Geist der Nürnberger Kunst erkennen.

Alle Eigenthümlichkeiten derselben, wie sie uns in den fünfziger und sechziger Jahren des XV. Jahrhunderts und zwar in den Werken des damals führenden Meisters Hans Pleydenwurff, aber bis zu einem gewissen Grade auch schon beim Meister des Wolfgangsaltares, entgegentreten, sind hier wiederzufinden: der männlich ernste, fast nüchterne bürgerliche Geist, die herbe, ja etwas derbe, den Knochenbau betonende Charakterbildung der Gestalten und Kopftypen, der gesunde, naive Naturalismus, die Stärke des Ausdrucks, die gedrängte Fülle der Composition, die Gehaltenheit der Bewegung, welche, als eine Reaction gegen das Uebermass der vorhergehenden fränkischen Bildnerei unter dem Einflusse des durch die flandrische Kunst hervorgerufenen Formenstudiums gezeitigt, ja so bezeichnend gerade für die Richtung des Meisters vom Löffelholzaltare und Hans Pleydenwurff's ist. Man vergleiche im Einzelnen den Charaktertypus des Kranken mit dem Johannes auf der Münchener Kreuzigung (speciell IV B), mit dem guten Schächer und dem Longinus auf der Nürnberger Kreuzigung, den Bürger rechts auf I A mit dem hintersten Soldaten links auf dem erwähnten Münchener Bilde, die Frauenköpfe (namentlich die Magdalena auf II B) mit der Jungfrau Maria in der „Verlobung der h. Katharina“ der Pinakothek und die Darstellungen des Gekreuzigten. Selbst bis in Einzelheiten, wie in die krauslockige Haarbildung (s. die Figuren des Johannes auf den beiden Kreuzigungen) und in die Handform hinein, könnte die Uebereinstimmung gefunden werden. Die Verschiedenheiten aber erklären sich ungezwungen aus der Besonderheit des in der Ars moriendi gegebenen Stoffes, aus der hier mit Recht geltend zu machenden, durch die Holzschnitttechnik bedingten Vereinfachung und endlich aus dem Umstande, dass die Holzschnitte vermuthlich etwas früher als die erwähnten Nürnberger Bilder entstanden sind.

Sollte aber noch ein Zweifel über den fränkischen Ursprung des Blockbuches sich behaupten, so scheint er mir durch eine Zusammenstellung der Ars mit den grossen Nürnberger Holzschnittausgaben, welche die Schüler und Nachfolger Hans Pleydenwurf's: Michel Wohlgemut und Wilhelm Pleydenwurff in den neunziger Jahren schufen, vollständig gehoben zu werden. Wie die Gemälde dieser jüngeren Meister zu denen der vorhergehenden Phase, so verhalten sich die Illustrationen der Weltchronik und des Schatzbehalters zu denen der Ars moriendi. Das Blockbuch ist der unmittelbare Vorläufer und das Vorbild der Koburger'schen Prachtwerke von 1491 und 1494. Allen den Haupttypen, die wir im Vergleiche mit Rogier's Werken kennen gelernt haben, begegnen wir, nur begreiflicher Weise in einer durch die Entwicklung der Nürnberger Malerei etwas veränderten, mehr individualisirten und bewegteren Form, hier wieder. Es mag, da diese Thatsache für jeden die Illustrationen daraufhin Prüfenden in die Augen springt, genügen, nur einiges Wenige aus dem reichen Stoffe hervorzuheben: so das Idealbild des alten Mannes mit dem üppigen Bart und Haar, das bloss eine zierlichere Kräuselung erhalten hat in den Darstellungen Gottvaters (Weltchronik, Schatzbehalter 1. und 2. Figur, Weltchronik Noah fol. XIV, Abraham fol. XXII), der bartlose jugendliche Charakterkopf (z. B. Joseph, Schatzbeh. 6. Figur), die Frau mit der Zopffrisur (Tochter Jephta's, Schatzbeh. Fig. 19, vergl. auch die Frauen auf dem Peringsdörffer Altare), die Frau mit dem üppigen aufgelösten Haar (Tochter Jephta's, Schatzbeh. Fig 20, Weltchronik sehr oft, z. B. Eva fol. IX. Petronilla fol. CVII verso, speciell mit Frau III B zu vergleichen, weiter auch die Frauen auf dem Peringsdörffer, dem Hofer und dem Hersbrucker Altar), die Engel (hier besonders schlagende Uebereinstimmung, z. B. Schatzbeh. 2, Weltchronik fol. II), der Moses von I B mit den Stierhörnern (Schatzbeh, Fig. 38), die Dämonen (Schatzbeh. Fig. 3, Weltchronik CCLXII verso), die compositionelle Anordnung bei dem Bette (Schatzbeh. Fig. 43), die Form der einfachen hölzernen Bettlade (Schatzbeh. Fig. 7), das Fehlerhafte der perspectivischen Ansicht der Fussbodenplatten (Sch. Fig. 64). Der unmittelbare Stil- und Geisteszusammenhang zwischen Weltchronik und Schatzbehalter einerseits, dem Blockbuch andererseits däucht mir unverkennbar.

Wer sich aber in die Betrachtung des letzteren vertieft, wird bemerken, dass die Figuren der Ars moriendi noch andere Gesalten in seinem Gedächtniss wachrufen — und diese Gestalten gehören den Jugendwerken Dürer's an: der Apokalypse und den frühen Holzschnitten der grossen Passion. Ist der ausdrucksvolle strenge Kopf des Kranken (IV B) mit dem kurzen, üppigen, krausen Lockenhaar nicht der Prototyp jener gewaltigen herben jugendlichen Erscheinungen, welche den Eindruck der Offenbarungsbilder so wesentlich bestimmen: vor Allem des Engels mit den Feuersäulen (B. 70), dann des Reiters mit der Waage (B. 64), einzelner der Vernichtungsengel (B. 69, 72, 66, vergl. auch den Johannes auf der „Beweinung Christi") und anderer Figuren? Ist nicht der Gottvater der Apokalypse die zur

erhabensten Vollendung gesteigerte Erscheinung des würdigen Greises in der Ars moriendi? Sind nicht die kleineren Engel Dürer's die directen Nachkommen der tröstenden, an das Lager des Sterbenden gesandten Himmelsboten? (Man vergl. z. B. die Engel IB, IIB, IIIB mit dem Engel ganz links vorne auf der Anbetung des Lammes (B. 67)? Vergleicht sich die feierliche Gestalt der Madonna auf IVA nicht durchaus der stehenden Frau auf der Beweinung Christi (B. 12) der grossen Passion? Entstammen die Teufel und Ungeheuer der „Offenbarung“ nicht einem tief innerlich dem Meister der Ars verwandten Phantasiewalten, so unvergleichlich gesteigert in Ausdruck und Charakteristik der Formen Dürer's Geschöpfe jenen älteren gegenüber erscheinen? Sehen wir endlich in den drei Bürgern auf IA nicht bereits eine Genrescene, die ganz im Sinne der von Dürer im Hintergrund der Passionsbilder gebrachten Gruppen erfunden ist?

Der weite Zusammenhang einer bedeutenden Entwicklung, deren Erkenntniss von grösster Wichtigkeit ist, offenbart sich uns so. Die hohe Kunst der Holzschnitte Dürer's wurzelt in einer alten Nürnberger Tradition. Musste Dürer in seiner Jugend an die Holzschnittwerke der Wohlgemut'schen Werkstatt und zwar, wie ich noch immer annehmen muss, vornehmlich an Wilhelm Pleydenwurff's Arbeiten anknüpfen, so sind Wohlgemut und Wilhelm in die Lehre bei dem Meister der „Ars moriendi“ gegangen. Dieser ist, und zwar nicht bloss auf dem Gebiete der Technik, sondern auch dem Geist und der Phantasie nach ein Ahnherr Dürer's, denn — erst hier darf dies nun mit vollem Nachdruck hervorgehoben werden — ihm eignet eine hohe künstlerische Begabung. Mochte der Vergleich mit Rogier zu seinem Nachtheile gereichen, der Vergleich mit den späteren Schöpfungen deutscher, Nürnbergischer Kunst öffnet unsere Augen für die Kraft seines volksthümlichen Empfindens. Was wir als „bürgerlich“ bezeichnen mussten, ist dasselbe naive, urwüchsige Erfassen natürlich menschlichen Daseins, welches der unerschöpfliche Born der Erfindung Dürer's ward, und damit vereint sich jener Sinn für das Grosse und Würdige, jener Drang nach dem charakteristischen Wesensausdruck und jene kühne Gestaltungsfreude der Phantasie, welche die Schöpfungen der Nürnberger Malerschule zu einer Offenbarung aller grossen Seiten deutschen Wesens machten. Wie lehrreich für die Erkenntniss des ganz verschiedenen künstlerischen Geiste der oberrheinisch-schwäbischen Schule wird nun der Vergleich der Copiens des geistreichen Meisters E. S. mit den fränkischen Originalen! Der feierliche Vortrag des Nürnberger's ist in eine unterhaltende Plauderei verwandelt.

Ein neues Zeugniss für die Grösse der fränkischen Schule ist gefunden: das erste, den Stil einer starken Persönlichkeit verrathende deutsche Werk der Holzschneidekunst, die Ars moriendi, ist in Nürnberg entstanden. Dürfen wir es wagen, den Meister zu nennen? Ist es Hans Pleydenwurff selbst oder nur einer seiner uns noch wenig bekannten Zeitgenossen gewesen, welcher die Zeichnungen geschaffen hat, nach denen mehrere Holzschneider — denn mit Recht hat Schmarsow betont, dass nicht nur ein einziger beschäftigt worden ist — die Stöcke ausgeführt haben? Man darf,

ohne allzugrosser Verwegenheit geziehen zu werden, wohl den Namen Pleydenwurff aussprechen.

Unmittelbar aber stellt sich nun die weitere Frage ein: giebt es frühere Erzeugnisse der Nürnberger Holzschneidekunst, an welche die „Ars moriendi“, die in den fünfziger Jahren des XV. Jahrhunderts entstanden ist, sich anschliesst? Gewiss kann hierauf nur in bejahendem Sinne erwidert werden, der Nachweis aber, welche der primitiven, auf uns gekommenen Holzschnitte aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Nürnberg entstanden sind, wird nur auf Grund sehr schwieriger Untersuchungen zu gewinnen sein

---

Ueber gothische Alphabete.

Von **Max Lehrs.**

Nachdem die Internationale Chalkographische Gesellschaft im Jahrgang 1890 eine Reproduction des Figuren-Alphabetes vom Meister mit den Bandrollen (P. II. 28. 49) nach dem Exemplar der Pinakothek zu Bologna gebracht, hat sie sich durch die Publication von drei anderen Alphabeten des XV. Jahrhunderts ein neues grosses Verdienst erworben. Ein sorgfältig gearbeiteter Text von Jaro Springer macht die jüngste Spende noch werthvoller, da er sich nicht auf blosse Litteraturnachweise beschränkt, sondern vielfach neue Gesichtspunkte geltend macht und in knapper Fassung eine Geschichte der Figurenalphabete bietet.

Nach Erwähnung einer Reihe von Figuren- und Thierinitialen aus dem VIII. bis XIV. Jahrhundert bespricht Springer zunächst das erste der drei reproducirten Alphabete. Es ist dies das aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts stammende, auf vier[1]) Pergamentstreifen gezeichnete A B C, das im Sommer 1897 vom Berliner Cabinet aus der Sammlung Eugen Felix in Leipzig erworben wurde. In verkleinertem Lichtdruck erschien es zuerst bei Eye und Boerner: Die Kunstsammlung von Eugen Felix in Leipzig, Atlas Taf. 33—36. Ludwig Kaemmerer hat dann im Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen (Bd. XVIII. pag. 216—222) ausführlicher darüber berichtet. Die Aufnahme dieses gezeichneten Figurenalphabetes in eine Publication der Chalkographischen Gesellschaft rechtfertigt sich schon durch den Umstand, dass das Berliner Alphabet offenbar das älteste seiner Art ist, und ein Vergleich mit dem auf Tafel XIII—XVI folgenden xylographischen von 1464 bietet sehr interessante Beziehungen zwischen beiden. Mit Genugthuung würde ich es begrüsst haben, wenn zwischen ihnen noch das gestochene Alphabet des Meisters E S als das zeitlich zweite Platz gefunden hätte, denn es ist bisher nur in einer mangelhaften Lichtdruckreproduction nach dem Münchener Exemplar bekannt. Springer gedenkt seiner nur im Text und giebt ein Paar Buchstaben daraus in Hochätzung.

Das Baseler Holzschnitt-Alphabet, dessen treue Reproduction trotz des

---

[1]) In Springers Text p. 3 ist offenbar nur durch ein Versehen beim Druck die Inhaltsangabe des vierten Streifens mit den Buchstaben T V X Y Z fortgeblieben.

störenden Colorits wieder eine Meisterleistung des Prof. Roese ist[2]), erscheint hier zum ersten Mal vollständig. Springer identificirt es leider, wie ich es nach dem Vorgang aller Ikonographen gethan[3]), mit dem zerschnittenen und unvollständigen Alphabet im British Museum[4]). Allein Schreiber[5]) hat inzwischen nachgewiesen, dass es sich um zwei Varianten handelt. Wenn sich das Datum, wie er annimmt, nur auf dem Alphabet in Basel (Schreiber 1999) findet, so ist dies das Vorbild der Kupferstiche des Bandrollen-Meisters. Künstlerisch höher scheint das Londoner Alphabet zu stehen, und es wäre sehr verdienstlich gewesen, wenn die Chalkographische Gesellschaft durch Nebeneinanderstellung der meines Wissens überhaupt noch nicht mechanisch reproducirten Londoner Buchstaben mit den Baselern einen directen Vergleich ermöglicht hätte[6]). Springer hält das Holzschnitt-Alphabet von 1464 gleich Léon de Laborde wohl mit Recht für ein Werk des niederländischen Meisters der ersten Ausgabe der Biblia pauperum. Die gemalten Copien einiger Buchstaben in dem Ms. 1504 des Ashmolean-Museums zu Oxford, auf die Ludwig Kaemmerer zuerst aufmerksam macht[7]), scheinen mir — wie auch Springer annimmt — nach den Holzschnitten und nicht nach den Kupferstichen gefertigt. Es geht dies z. B. aus der Handhaltung des Mannes oben rechts im B hervor, die im Kupferstich eine ganz andere ist.

Springer kommt dann auf das figurirte Minuskel-Alphabet des Meisters E S zu sprechen und zögert erfreulicher Weise nicht, dasselbe für älter zu erklären, als das xylographische von 1464. Kaemmerer[8]) hat die verkleinerten Holzschnitt-Copien der Buchstaben d, h, n, o, die sich mehrfach in Strassburger Drucken der Officin von Schott finden, für eine sehr frühe Datirung der Stiche des Meisters E S herangezogen. Diese Holzschnitt-Copien kommen nach meinen Notizen vor in einer Ausgabe des Schwabenspiegels o. O. u. J. (Hain 9871), in Boetius, Trost der Weisheit (Strassburg, Schott 1500)[9]), und im Lucidarius s. l. e. a.[10]). Schreiber weist sie in Drucken von 1481, 1483, 1500, 1505 etc. nach[11]). Kaemmerer macht auf ein Exemplar des oben erwähnten Lucidarius s. l. e. a. in der Münchener Staatsbibliothek aufmerksam, das am Schluss

---

[2]) Man vergleiche die Buchstaben A, K und P mit den mangelhaften Lichtdrucken auf Tafel IV meiner Schrift über den Meister mit den Bandrollen.

[3]) Ibid. pag. 6 und ff.

[4]) Willshire, Cat. I. pag. 200. D. 21.

[5]) Manuel No. 1998 und 1999.

[6]) Vergl. die Aufzählung der Reproductionen in meinem Meister mit den Bandrollen pag. 9, Anm. 4.

[7]) Jahrbuch der K. Preuss. K.-S. XVIII. pag. 221.

[8]) Ibid. XVII. pag. 151.

[9]) Vergl. Essenwein im Anzeiger des Germ. Mus. Bd. I. (1886), pag. 75, wo auch Reproductionen, und Willshire, Cat. II. pag. 209.

[10]) Kristeller, Die Strassburger Bücher-Illustration pag. 22.

[11]) Manuel bei No. 2000.

den handschriftlichen Vermerk trägt: „Im 56 jar hat man angefangen“. Der Finder dieser Beischrift, Dr. Doberentz, glaubt beweisen zu können, dass der Druck aus der Werkstatt Guttenberg's in Mainz 1456 hervorgegangen sei, und nach seiner Vermuthung habe Schott später die Initialen und Typen aus Guttenberg's Besitz erworben. Kaemmerer ist vorsichtig genug, aus dieser Entdeckung nicht gleich den Schluss zu ziehen, das Alphabet des Meisters E S sei vor 1456 entstanden, sondern kleidet seine Folgerung, die ihm wohl mehr für die Beziehungen des E S zu Mainz von Wichtigkeit war, in eine hypothetische Form. Springer geht aber noch einen Schritt weiter, indem er ein Stück vom Grabstein des Ursberger Abtes Wilhelm von Thannhausen im Bayrischen National-Museum abbildet, der nach der Inschrift noch bei Lebzeiten des 1452 gestorbenen Abtes gefertigt wurde. Das Anfangswort darauf: „Abbas“ beginnt mit einem figurirten Minuskel-a, dessen oberer Theil von einem Löwen gebildet wird, ganz ähnlich dem auf dem a des Meisters E S. Springer will den gemeisselten Buchstaben zwar nicht schlechtweg als Copie, sondern nur als sinngemässe Nachbildung des gestochenen aufgefasst wissen, datirt aber doch danach das Alphabet des E S vor 1452.

Obwohl meines Erachtens keine zwingenden Gründe gegen eine so frühe Datirung sprechen, scheint mir die Aehnlichkeit hier doch nicht ausreichend, um eine Abhängigkeit des Bildhauers vom Stecher behaupten zu können. Die Kopfhaltung des Löwen, die Lage seiner Extremitäten ist im Einzelnen zu verschieden. Wie vorsichtig man bei solchen Aehnlichkeitserklärungen sein muss, bewies mir ein Fund, den ich vor etwa zehn Jahren in Florenz machte, und der sonderbarer Weise gerade denselben Löwen von demselben Buchstaben a des Meisters E S betrifft. Unter den nicht ausgestellten Handzeichnungen der deutschen Schule in den Ufficien befinden sich, dem „Maestro delle Banderuole“ zugeschrieben, 18 Blätter verschiedenen Formates aus einem Skizzenbuch mit Federzeichnungen[12]). Dieselben sind jedoch sicher italienischen Ursprungs, wie auch das Wasserzeichen, ein halber springender Hirsch, bezeugt. Die Beischrift: „Ignoto di scuola Veronese del sec. XV.“ dürfte wohl begründet sein, und die meisterlichen Zeichnungen erinnern an die Art des Stefano da Zevio. Sehr merkwürdig erschienen mir dabei sechs figurirte Buchstaben, bei denen im a (No. 2264) oben ein ganz ähnlicher Löwe wie im a des Meisters E S und fast genau in der gleichen Stellung vorkommt. Trotz der sehr auffälligen Aehnlichkeit der beiden Löwen, die sich an der gleichen Stelle des gleichen Buchstabens verwendet finden, wage ich nicht, die Abhängigkeit des Italieners vom deutschen Vorbilde für eine ausgemachte Sache zu halten. Die anderen fünf Buchstaben: p, r, s, t, v zeigen auch keinerlei Berührungspunkte.

Dagegen möchte ich glauben, dass dem Künstler des xylographischen Alphabetes von 1464 die Figurenbuchstaben des Meisters E S bekannt

---

[12]) No. 2264—2281.

waren. Von einer Abhängigkeit kann zwar nirgends die Rede sein, nicht nur weil der niederländische Meister Künstler genug war, um fremder Vorlagen entrathen zu können, sondern namentlich, weil sein Alphabet aus Majuskeln, das des E S aber aus Minuskeln besteht, die also für die meisten Buchstaben ganz andere Formen bedingen. Aber sollte es ein blosser Zufall sein, dass gerade im x bei beiden Alphabeten ein Mann erscheint, der zwei Glocken schwingt, dass im y hier wie dort ein Drachentödter (beim Meister E S ist es St. Georg) vorkommt? Und sollte der Meister von 1464 bei der Construction seines X auf ein so selten in der Kunst des XV. Jahrhunderts dargestelltes Thier wie das Eichhörnchen verfallen sein, wenn er es nicht auf dem m des Meisters E. S. gesehen hätte?

Dass die Figuren-Alphabete, und namentlich das des Meisters E S, ursprünglich zu Vorlagezwecken für Miniatoren, Briefmaler etc. gemacht waren, bezeugen noch zahlreiche Beispiele ihrer Benutzung. So finden sich mehrfach Figuren aus Buchstaben des E S[13]) in den Miniaturen des vom Illuminator Matthaeus 1490—1491 ausgemalten Graduale in Wien.[14]) Ebenso sind in einem undatirten Missale des Domschatzes zu Agram, das grösstentheils von einem niederrheinischen Miniator des XV. Jahrhunderts illustrirt, aber erst zu Anfang des XVI. von einem italienischen Künstler beendet wurde, allerorten Theile von Buchstaben des E S - Alphabetes[15]) verwendet.

Uebrigens existirt auch eine wenig bekannte gestochene Copie des Figuren-Alphabets, wahrscheinlich aus der Werkstatt Israhel's van Meckenem. Es sind mir davon 15 Buchstaben bekannt,[16]) von denen 9 in der Auction Durazzo[17]) vorkamen.

Das dritte Alphabet, von dem die Springer'sche Publication auf Taf. XVII—XXXIX 23 heliographische Nachbildungen bringt, ist jenes auf acht Querblätter gedruckte Architectur-ABC der Pinakothek zu Bologna, das ich ausführlich im XI. Band des Repertorium p. 236 No. 28—40 besprochen habe.[18]) Ich hielt das Alphabet nach den etwas schwerfälligen gothischen Formen für oberdeutsch und wurde darin bestärkt durch das Vorkommen des kleinen Dreibergs mit dem Kreuz, der sich als Wasser-

---

[13]) g, p, q, s und x.

[14]) Hofmusseen, Saal XXIII, Ms. 5011.

[15]) a, d, h, p, q, s, t und z.

[16]) a (Berlin, Wien: Albertina), b (Berlin), c (Paris), d (Berlin, London), f (Dresden, Paris: S. Rothschild, Wien: Alb.), h (Dresden: S. Friedrich August II.), i (Dresden, London), k (Wien, Alb.), o gegenseitig (Wien, Alb.), q (Paris: S. Rothschild, Wien: Alb.), r (Frankfurt a. M., Rouen: S. Dutuit, Wien: Alb.), s gegenseitig (London), x (Berlin, London), y (Berlin), z (Wien, Alb.).

[17]) Stuttgart 1873, Cat. II. No. 176 — 184. — Danach sind die Bemerkungen im Repertorium XIII. pag. 42 bei No. 1 zu berichtigen.

[18]) Vergl. auch Zeitschrift f. b. K., XXIV. (1888), pag. 16.

zeichen in den 13 Erlanger Buchstaben achtmal[19]) findet. In Bologna kommt siebenmal ein grosser Ochsenkopf mit Stange und vierblättriger Blume zwischen zwei Knospen vor,[20]) und das e der Wiener Hofbibliothek enthält als Wasserzeichen ein gothisches p mit dem Antoniuskreuz.

Springer möchte den Stecher für einen Niederländer halten und ihn in die Nähe des Meisters W⚲ setzen. Mit dem Letzteren kann ich keine Verwandtschaft finden, halte es aber wohl für möglich, dass Springer's Localisirung die richtigere ist. Er sagt, die Wasserzeichenkunde scheine mir Recht zu geben, weil ich den Dreiberg mit dem Kreuz einmal beim Meister E S gefunden hätte, und er ausserdem einmal in einer wahrscheinlich Ulmischen xylographischen Ars moriendi vorkomme. Die Ergebnisse der Wasserzeichenlehre seien aber trügerisch. Ich muss das in diesem besonderen Falle zugestehen, wenn ich auch glaube, dass ein ernsthaftes Studium der Wasserzeichen des XV. Jahrhunderts, an das sich noch kein Mensch gewagt hat, weil es ja auch bei dem Aufklebe-Modus der meisten Cabinette unmöglich ist, zu Resultaten führen würde. — Der grosse Ochsenkopf mit vierblättriger Blume und zwei Knospen kommt in anderen Stichen des XV. Jahrhunderts nicht vor, ebenso wenig das gothische p mit dem Antoniuskreuz. Auch den Dreiberg mit dem Kreuz habe ich in dieser Form (c. 57 : 23 mm) sonst nirgends angetroffen. Aehnlich, aber viel grösser (c. 96 : 25 mm) kommt er bei Schongauer vor,[21]) aber auch beim niederrheinischen Meister B ♁ R.[22]) — Die Frage nach der Heimath des Architectur-Alphabetes dürfte also vorderhand noch unentschieden bleiben.

Springer erwähnt am Schluss seines Textes noch einige Figuren-Alphabete des XVI. Jahrhunderts, so die beiden französischen von Noël Garnier (R.-D. 1—48), von denen er für das grössere ein verschollenes Vorbild des XV. Jahrhunderts annehmen möchte, dann das 1567 datirte Holzschnitt-Alphabet von Jost Amman (Andresen 141). Letzteres ist nur eine Copie nach dem von Springer nicht erwähnten Alphabet Peter Floetner's (Reimers 82), was Andresen übersehen hat. Endlich das gestochene Figuren-Alphabet des Italieners Giuseppe Maria Mitelli (gest. 1718).

Es liesse sich noch Einiges über die aus Blumen und Blattwerk gebildeten Alphabete sagen, deren sich einige aus dem XV. Jahrhundert erhalten haben. Sie dienten offenbar als Vorlagen für Miniatoren und Holzschneider zum Schmuck der Manuskripte und Druckwerke, wie die Einzel-Initialen, von denen uns Israhel van Meckenem zwei reizvolle Beispiele hinterlassen hat.[23]) Das eine, B. 217 : ein grosses D, enthält die

[19]) Im c, d, e, n, p, q, s und v.

[20]) Im c, f, i, m, n, s und t.

[21]) B. 31 (Sigmaringen) und 32 (Basel).

[22]) Repertorium f. K. XI. 218. 64 (Berlin).

[23]) Als Einzel-Initial in Holzschnitt sei hier ein aus Simson mit dem Löwen und einem betenden Engel gebildetes J erwähnt, dass sich in Jacobus de Theramo, Belial 1483 und in Jacobus de Cessolis, Schachzabelbuch vom gleichen Jahre findet. Vergl. Schorbach und Spirgatis, Heinrich Knoblochtzer No. 15 und 40. Lichtdrucke ebenda Tafel 27 und 67.

Verkündigung,[24] das andere, B. 216. ein O, den Heiland mit den Passionswerkzeugen.[25] Beide sind sogar direct zum Einkleben verwendet worden. Die Londoner Exemplare stammen aus einem flämischen Gebetbuch der Sammlung Drugulin,[26] und vom D klebt ein zweiter Abdruck auf dem Einzelblatt aus einem lateinischen Manuscript der Stadtbibliothek zu Mainz als Initial des Wortes Deus.[27] Passavant[28] erwähnt noch ein zweites, kleineres O in der Manier Israhel's van Meckenem ausgeführt, das er in Paris sah. Ich vermochte es auf der Bibliothèque nationale nicht zu finden.[29]

Bekannt ist das Blumen-Alphabet Israhels B. 210—215, das auf sechs Blättern je vier Majuskelbuchstaben enthält. Es ist theilweise mit Benutzung von Ornamentvorlagen des Meisters der Berliner Passion gestochen und seinerseits wieder in Holzschnitt copirt in dem 1489 zu Nürnberg gedruckten Buch: „Versehung leib sel er vund gutt."[30] Auch in dem Buch „Alexandri grammatici opus cum brevi a utili expositione" (Nürnberg, Georg Stöchs von Sulzbach 1489 VII. kal. mensis Aprilis)[31] sind die Stöcke von H, O, P und S abgedruckt. Eine gegenseitige Holzschnitt-Copie nach dem D erscheint schon 1488 in „Die vier vterste" (Antwerpen, Gheraert Leeu.)[32] — Zwölf Buchstaben eines anonymen niederdeutschen Majuskel-Alphabetes im Oesterreichischen Museum zu Wien habe ich im Repertorium[33] beschrieben. Auch sie gehen auf Vorlagen des Meisters der Berliner Passion zurück.

Nach Abschluss der vorstehenden Studie erschien eine neue Publication über die Holzschnitt-Alphabete in London und Basel in ihrem Verhältniss zu einander und zu der Copie des Meisters mit den Bandrollen aus der Feder Campbell Dodgson's, den man wohl mit Fug als den hervorragendsten und gediegensten Kenner des niederländischen und deut-

[24]) Gegenseitig nach dem Stich des Meisters E S P. 115. Vergl. Repertorium XVI. pag. 51 bei No. 1.

[25]) Repertorium XIV. 16. 20.

[26]) Naumann's Archiv XIV. 28. 91 und Willshire, Cat. II. 447. 8.

[27]) Gefl. Mittheilung von Dr. L. Kaemmerer.

[28]) P. II. 246. 250.

[29]) Eine Hochfüllung mit dem aus Bandwerk gebildeten Buchstaben w, unbezeichnet, aber sicher von Israhel van Meckenem, gehört wohl nicht unter die Initial-Vorlagen, sondern dürfte eher als Vorbild für Holzschnitzer und Schreiner gedacht sein. Der Stich befindet sich im Berliner Cabinett und stammt aus der Sammlung Eugen Felix. Im Kat. Felix wird er pag. 164 bei den Anonymen beschrieben, und der Buchstabe in der Mitte irrthümlich für ein „m" gehalten.

[30]) Vergl. Repertorium XV. 140. 257—262 und XVI. 40 bei No. 60.

[31]) Olmütz, K. K. Studienbibliothek, ausgestellt auf der Buchausstellung des Mährischen Gewerbe-Museums zu Brünn, 1898, Cat. No. 492.

[32]) Campbell 1320. Abbildung bei Holtrop, Monuments typographiques Pl. 60.

[33]) XIII. 46. 40—51.

schen Holzschnittes gelten lassen kann.[34]) Auch hier ist seine Arbeit eine abschliessende. Er scheidet die beiden xylographischen Ausgaben des Figurenalphabetes in London und Basel und giebt von den 22 Blättern des Exemplares im British Museum[35]) zum ersten Male mechanische, also zuverlässige Reproductionen. Sein Nachweis (p. 5—7), dass das Alphabet ursprünglich in derselben Weise auf drei Querblätter gedruckt war, wie die Copie des Bandrollen-Meisters, ist völlig überzeugend, und der Standort des bei A und N, E und R, I und X jedesmal von der oberen zur unteren Hälfte des Blattes gehenden Wasserzeichens bestätigt es.[36]) Aus dieser Uebereinstimmung in der Anordnung ergiebt sich aber die Thatsache, dass das Alphabet des Bandrollen-Meisters nach dem Londoner Original copirt sei und nicht nach dem in Basel wo die Vertheilung der Buchstaben über zwei Blätter eine ganz andere ist. Dass die Londoner Ausgabe künstlerisch höher steht als die Baseler, habe ich schon oben betont, und Schreiber's Vermuthung, nur das Baseler Alphabet trage die vom Bandrollen-Meister mit copirte Jahreszahl 1464, erweist sich als irrig, da Dodgson (Pl. VII) zwei verschiedene Copien nach dem A, eine Federzeichnung und einen Holzschnitt aus der Bagford Collection im British Museum abbildet, die beide — wenn auch in unverstandener Weise — die Jahreszahl auf dem Zettel in der Mitte zeigen, aber keineswegs nach dem Baseler Exemplar des Buchstabens gefertigt sein können, sondern nur nach dem bei ihrer Entstehung noch intact erhaltenen A der Ausgabe im British Museum.[37])

Dodgson giebt dann p. 9 einen sehr amüsanten Ueberblick über die tragische Geschichte der irrthümlichen Identificirung beider Alphabete. Die englischen Ikonographen: Douce, Ottley, Chatto, Willshire kannten eben nur das Londoner Exemplar, und die deutschen oder französischen von Hassler und Passavant bis zu dem Unterzeichneten nur das Baseler. Renouvier war der einzige, der ihre Verschiedenheit ahnte, und Schreiber stellte sie sodann endgültig fest, indem er das Baseler Alphabet für eine Copie nach dem Londoner erklärte,[38]) aber Kaemmerer und Springer kamen

---

[34]) Grotesque Alphabet of 1464. Reproduced in Facsimile from the Original Woodcuts in the British Museum, with an Introduction by Campbell Dodgson. Printed by order of the Trustees, London 1899.

[35]) S fehlt, A, T und V sind nur fragmentarisch erhalten.

[36]) Der im Londoner Alphabet vorkommende Anker mit dem Kreuz findet sich, beiläufig bemerkt, als Wasserzeichen nur in den gleichzeitigen Kupferstichen des Meisters der Berliner Passion und des Erasmus-Meisters, also am Niederrhein.

[37]) Dodgson weist die beiden Copien (pag. 6) in den Anfang des XVIII. Jahrhunderts (vor 1716) und vermuthet, dass sie für eine von John Bagford geplante, aber nie zu Stande gekommene Geschichte der Buchdruckerkunst bestimmt gewesen seien. Ihr einziger Werth liegt, wie er richtig betont, darin, dass sie die Existenz eines intacten Exemplares vom A um das Jahr 1700 beweisen.

[38]) Seine Annahme, das Letztere sei ursprünglich ebenfalls auf zwei Blätter gedruckt in derselben Anordnung wie das Baseler ist nach dem gegentheiligen Beweis Dodgson's hinfällig.

wieder auf das alte Missverständniss zurück. Zum Ueberfluss nimmt sich Dodgson noch die Mühe jeden einzelnen Buchstaben der drei Alphabete zu vergleichen um die Superiorität der Londoner Holzschnitte klarzustellen und zu zeigen, dass sie das Vorbild für die beiden anderen abgegeben. Dieser letztere Beweis bedeutet nach den oben angezogenen eigentlich nur noch die Erfüllung einer formalen Forderung streng wissenschaftlicher Methodik. Sonst hätte schon der Hinweis auf die gleiche Anordnung der Buchstaben beim Meister mit den Bandrollen und dem Londoner Alphabet, sowie ihre Uebereinstimmung in den Proportionen der Buchstaben genügt. Hier wie dort sind sie in die Länge gezogen, während sie bei der Baseler Copie mehr in's Quadrat komponirt wurden.

Aus diesem Grunde glaube ich auch, dass der gegenseitigen Miniatur-Copie vom Hauptbalken des K in dem Manuscript des Schachzabelbuches von Conrad v. Ammenhausen auf der Königl. Bibliothek zu Stuttgart[39]) die Baseler Holzschnitt-Ausgabe zu Grunde liegt. Dodgson wagt die Frage nicht zu entscheiden. Ausser der Uebereinstimmung der Proportionen scheinen mir folgende Punkte ausschlaggebend: In Basel reicht die rechte Hand der Dame nicht bis zum Kinn des Jünglings herab, und der obere Theil des Kranzes in ihrer Linken reicht bis zur Mitte der Brust (in London kaum bis über den Gürtel). Der Blick des Jünglings ist nicht den Augen der Dame zugekehrt, sondern mehr nach ihrer rechten Hand. In allen diesen Punkten schliesst sich die Stuttgarter Miniatur enger an den Baseler Holzschnitt an (der Blumenkranz reicht sogar bis über den Halsausschnitt), und daraus ergiebt sich die immerhin nicht unwichtige Thatsache, dass die Baseler Copie des Alphabetes schon vor 1467, dem Datum der Miniatur, entstanden sein muss.

Die gehaltvolle Abhandlung Dodgson's schliesst mit Betrachtungen über den muthmasslichen Künstler des Alphabetes, in dem man bisher von Delaborde bis zu Springer dieselbe Hand oder doch Werkstatt des Xylographen der ersten Armenbibel-Ausgabe zu erkennen glaubte. Da aber die Stilkritik der Ikonographen sich immer an die Baseler Copie knüpfte, so ist es, wie Dodgson sagt, klar, dass das Londoner Original — die Richtigkeit obiger Zuweisung vorausgesetzt — eben nicht vom Meister der Biblia Pauperum herrühren kann. — In der That glaube auch ich nach der Publication des Londoner Alphabetes, dass dies Werk von einem dem Meister der Armenbibel überlegenen Künstler herrührt, der im Range dem Meister der Ars moriendi (sog. Editio princeps) am nächsten steht. Dass die Heimath dieses „Meisters von 1464" Flandern gewesen sei, von wo alle künstlerisch hervorragenden xylographischen Werke ausgegangen zu sein scheinen, dürfte kaum bestritten werden.

---

[39]) Von L. Kaemmerer im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen XVIII. pag. 221 publicirt und bei Dodgson pag. 14 ebenfalls abgebildet.

Deutsche Sechsecks-Basiliken in Wimpfen am Neckar und Metz an der Mosel.

Von **Franz Jacob Schmitt**.

Seitdem eine Rotunde das Grab des Heilandes in Jerusalem umgiebt, ist für den christlichen Kirchenbau die Centralanlage beliebt und bis heute gerne zur Verwendung gekommen. Die byzantinischen Kaiser gaben diese Form der Hauptkirche ihres Reiches, Sanct Sophia in Konstantinopel, alsbald ging sie auf San Vitale in Ravenna über und von da übernahm sie Kaiser Karl der Grosse nach Aachen, indem hier die zur Repräsentation bestimmte Hofkirche Sanct Maria ausgeführt wurde. Hierauf errichteten die deutschen Kaiser aus dem sächsischen Hause in Magdeburg die „Ecclesia rotunda", welche zu Anfang des XI. Jahrhunderts abbrannte, damals wieder gebaut und erst 1307 abgebrochen worden ist. Weiter wurde auf dem weltbekannten Prager Burgberge „Hradschin" durch den mit der Märtyrerkrone ausgezeichneten heiligen Landespatron Herzog Wenzeslaus von Böhmen der Rundbau der Sanct Veitskirche errichtet. Auch die Bischöfe der Mainstadt Würzburg erbauten sich bereits zur Karolingerzeit in der hochgelegenen Veste Marienberg ihre Liebfrauen-Kapelle als kuppelbedeckten Bruchsteinbau von 10,75 m lichtem Durchmesser nebst acht halbrunden inneren Nischen. Es waren Benedictiner der Erzdiöcese Trier, welche bei der St. Petrus und Luitwin geweihten Abtei Mettlach an der Saar den achteckigen Centralbau romanischen Stiles herstellten, der heute noch als malerische Ruine existirt. Wiederum waren es Benedictiner, welche bei der im Jahre 1000 gegründeten Abtei Hugshofen auf zehn inneren Freisäulen den leider zerstörten romanischen Rundbau Sanct Michael zur Ausführung brachten, wie denn auch Benedictinerinnen der Strassburger Diöcese bei der nach 1000 gegründeten Abtei Ottmarsheim am Oberrhein eine Sanct Maria geweihte Achtecks-Basilika von 10,70 m innerer Pfeiler-Lichtweite erstellten, welche Papst Leo IX. im Jahre 1049 consecrirt hat. —

Im Sprengel des Mainzer Metropoliten wurde zur Karolinerzeit von den Benedictinern der Abtei Sanct Salvator in Fulda die 820 dem heiligen Erzengel Michael geweihte Rund-Basilika auf acht freistehenden Säulen

mit Holzbalken-Decken erbaut, noch heute dauert dieses hochinteressante Monument mit 5,50 m innerem und 11 m äusserem lichtem Runde. Der 1025 verstorbene Mainzer Suffragan-Bischof Burchard von Worms hat an der Südseite seines Sanct Petersdomes eine Taufkapelle als Zehnecks-Basilika errichtet, welche nachmals Jahrhunderte lang als Kirche Johannes des Täufers der Wormser Dompfarrei gedient und erst 1816 muthwilligerweise auf Abbruch versteigert und abgebrochen worden ist. Am Neckarstrom zu Wimpfen im Thale soll schon in früher Zeit ein Kloster bestanden haben, das bei der Ungarn-Invasion im Jahre 905 zerstört wurde; entzückt von der Naturschönheit des Ortes und ergriffen vom Anblick der grauenvollen Verwüstung, beschloss der Wormser Diöcesan-Bischof, an dieser geweihten Stätte dem Apostelfürten Sanct Petrus ein Collegiatstift zu gründen; so wurden denn in der Folge zwölf Geistliche mit einem Oberhaupte hier angesiedelt. Als erster Propst dieses Sanct Peters-Stiftes erscheint Ruodprat in einer das Wormser Andreas-Stift betreffenden Urkunde des Jahres 1068. Die im romanischen Stile hergestellte Collegiat-Stiftskirche Sanct Peter Wimpfen's wurde als Sechsecks-Basilika mit aussen zwölfeckigem Seitenschiffe in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts erbaut. Leider fehlen alle näheren Daten über die Ausführung und Weihe dieses überaus interessanten frühromanischen Centralbaues, von dem noch heute die zwei quadratischen Treppen- und Glockenthürme nebst einem Theile der offenen Vorhalle, für den Beschauer sichtbar, existiren; während die Central-Kirchensubstanz selbst sich in den Fundamenten noch wohlerhalten unterm Plattenboden der gothischen Constructionen befindet, wie die 1897 unter Oberleitung des Grossh. hess. Professors Dr. Adamy-Darmstadt durch Architekt Eduard Wagner planmässig durchgeführten Nachforschungen festgestellt haben. Da nämlich der Mitte des XIII. Jahrhunderts begonnene frühgothische Neubau der Sanct Peters-Stiftskirche mit Rücksicht auf die durch den Neckar drohende Ueberschwemmungs-Gefahr bedeutend höher im Niveau, als das frühromanische Gotteshaus, angelegt wurde, so hat man sich dabei genügt, nur das alte aus blauen Kalksteinen hergestellte Mauerwerk oberhalb des neuen Fussbodens abzubrechen. So kommt es, dass nicht nur das Fundament, sondern auch die aufgehende Substanz, wie die sechs inneren freistehenden Pfeiler und die aus drei Apsiden bestehende Choranlage in beträchtlicher Höhe erhalten sind. Die Wormser Sanct Johannes-Taufkirche hatte zehn innere ein regelmässiges Zehneck bildende Pfeiler und parallel laufende Abseiten; mit vollem Rechte darf diese Plangestaltung dem kunstsinnigen Bischof Burchard, also dem ersten Viertel des XI. Jahrhunderts, zugeschrieben werden. War Sanct Michael zu Fulda im IX. Jahrhundert durchgehends nur mit Holzbalken-Decken versehen, so wurde Sanct Johannes der Täufer in Worms gleich auf Einwölbung berechnet, denn nur hieraus erklärt sich die sehr bedeutende Mauerstärke des äusseren Zehnecks, welchem nachmals ein oberer Abschluss mit Arkaden-Gallerie auf heute noch im Wormser Paulus-Museum vorhandenen Zwerg-

säulchen verliehen wurde. In Planbildung und Construction von dem stets zum Bisthum Worms gehörenden Sanct Peter in Wimpfen erscheint ein grosser Fortschritt; bei einer geraden Lichtweite des inneren Sechseckes von 7,40 m sind die sechs keilförmigen Freipfeiler nicht ganz von je einem Quadratmeter Grundfläche, während in demselben XI. Jahrhundert bei den Domen zu Speyer, Worms und Mainz die nahe stehenden viereckigen Freipfeiler nahezu vier Quadratmeter Grundfläche erhielten; hier waren zudem ursprünglich nur horizontale Holzbalken-Decken in den rund 15 m weiten Mittelschiffen vorgesehen gewesen. Gleich den Freipfeilern der drei Dome des Mittelrheines haben auch die acht Pfeiler von Sanct Maria in Aachen bei einem Lichtmaasse von 14 m je vier Quadratmeter Grundfläche. Für das Gewölbesystem von Sanct Peter in Wimpfen war die Aachener Pfalzkirche Kaiser Karl des Grossen ebenso Vorbild, wie bei dem im X. Jahrhundert erbauten Westchor der Benedictinerinnen-Klosterkirche Sanct Maria und Gertrud zu Essen in Westfalen; jedem Joche entspricht ein quadratisches, mit gräthigen Kreuzgewölben überdecktes Feld, in den Ecken ergaben sich weiter zwischen halbrunden Gurtbogen Dreiecksfelder, welche dreikappige Kreuzgewölbe überdecken. Wimpfen's Sanct Peter wurde auf diese Weise in seiner Abseite zum Zwölfeck, wie Aachen's Sanct Maria zum Sechszehneck geworden war. Dass dies aber nicht die einzig zulässige Lösung ist, beweist Sanct Maria zu Ottmarsheim, denn es erscheint, gleich Sanct Vitale zu Ravenna, in seiner Abseite als regelmässiges Achteck. —

Wie Aachen, Essen und Ottmarsheim doppelte gewölbte Abseiten besitzen, so hatte es auch Wimpfen, was durch die noch jetzt sichtbaren Schildbogen und Gewölbeanfänger in Verbindung mit den Zugängen von den entsprechenden Geschossen der zwei Westthürme bewiesen wird. Während in Aachen diese zwei runden Treppenthüme aber organisch mit dem Centralbau verbunden sind, stellen sich die zwei Wimpfener Treppen- und Glockenthürme bei Grund-Quadraten von je 5,50 m als eine ganz willkürliche nachträgliche Zuthat dar. Wir glauben deshalb annehmen zu dürfen, dass im Anschluss an die vier runden Thürme vom Sanct Petersdom und die zwei runden Thürme der St. Pauls-Stiftskirche in Worms ursprünglich bei Wimpfen's Sanct Peter auch solche Rundthürme projectirt waren, und dass man erst nachträglich, wohl aus rein praktischen Rücksichten für den Gottesdienst des Collegiatstiftes, eine westliche geräumige Vorhalle mit Empore, sowie zwei quadratische Treppenthürme, gleich der Stiftskirche Sanct Andreas in Worms, errichtet hat. Die Wormser Andreas-Doppelthürme zu Seiten des gerade schliessenden geosteten Chores sind bis zum Dachkranz quadratisch, in Wimpfen gehen die Perters-Doppelthürme oben in's Achtort und werden mit achtseitigen schlanken Schieferhelmen gekrönt, welche Lösung an die zwei achteckigen Ostthürme des Sanct Kilians-Domes in Würzburg gemahnt; dadurch verlassen wir aber den geistlichen Bezirk des Mainzer Metropoliten nicht, denn Würzburg war wie Worms, dessen Suffragan-Bisthum und das

Wimpfen am Neckarstrom nahe gelegene Heilbronn gehörte bereits zum Würzburger Sprengel, auch ist seine dreithürmige Hauptkirche dem heiligen Diöcesanpatron Kilian geweiht. Die achteckigen romanischen Dom-Doppelthürme Würzburg's und die ebensolchen Westthürme zu Wimpfen im Thale gehören dem XII. Jahrhundert an, das Gleiche hat die rheinische Bischofstadt Worms nur in den zwei Façadenthürmen der gothischen Liebfrauen-Stiftskirche vom Ende des XIII. Saeculums. —

Perugia besitzt in der Rund-Basilika San Angelo einen altchristlichen Centralbau, dessen inneres 13,20 m im Lichten weites Rund von 16 Freisäulen gestützt wird; hier erscheint, gleich San Stefano rotondo in Rom, der Hochaltar im Mittelpunkt des Ganzen aufgestellt. Während Aachen und Ottmarsheim nur ein platt schliessendes Chörchen haben, hat Wimpfen drei im Osten errichtete, mit je einer Concha schliessende Apsiden; hier finden sich der Hochaltar sowie zwei Nebenaltäre, was bei dem aus Probst und zwölf Canonikern bestehenden Sanct Peters-Ritterstifte dringendes Erforderniss gewesen ist. Da Aachen für die vierzig höheren und niederen Geistlichen anfänglich nur das geostete viereckige Chörchen besass, so wurde nachmals für den Chordienst der grosse mit neun Seiten des regelmässigen Vierzehnecks schliessende Erweiterungsbau spätgothischen Stiles zur unabweisbaren Nothwendigkeit. — Den sechsseitigen Mittelraum Wimpfen's hat man sich als Obergeschoss mit sechs Rundbogen-Fenstern zu denken und darüber ein steinernes Klostergewölbe, als Aeusseres wäre ein hölzernes, schieferbedecktes Zeltdach und für die Abseite ein ebensolches Pultdach anzunehmen. Die Vermehrung der Stiftsgeistlichen gab um die Mitte des XIII. Jahrhunderts Veranlassung zu einem Neubau der Wimpfener Sanct Peterskirche; sehr wohl konnte, wie in Aachen, der ehrwürdige Centralbau beibehalten und im Osten ein geräumigerer Chor neu errichtet werden, statt dessen entschied man sich für eine im frühgothischen Stile zu erbauende kreuzförmige dreischiffige gewölbte Basilika und behielt vom alten Monumente einzig nur das äussere Paradies, die beiden Westthürme und die innere Vorhalle bei. —

Im Erzbisthume Trier war der Centralbau durch die Metropolitan-Kirche Sanct Peter und Nicolaus vorgebildet, dem Grundquadrate von Sanct Sophia Constantinopels wurden zu Trier vier Freisäulen in quadratischer Stellung als Deckenstützen eingebaut. Nun waren bekanntlich die Bischöfe von Verdun, Toul und Metz die Suffragane des Trierer Erzbischofes und wenn der Metropolitansitz den Centralbau pflegte und einen sehr grossartigen noch heute in der dortigen Liebfrauenkirche besitzt, so kann es nicht auffallen, wenn uns am gleichen Moselstrome zu Metz auch ein hervorragender Centralbau begegnet. Im Jahre 1130 errichtete Bischof Stephan von Bar nächst dem romanischen Dome sowie dem Episcopal-Palaste ein aus sechs Canonikern bestehendes Collegiatstift, erst im XIII. Jahrhunderte erscheint beim zugehörigen Gotteshause der Zusatz „Rotunda“; in dieser Zeit erfolgte dann ein Neubau unter dem bis zum heutigen Tage erhaltenen Titel „Notre-Dame-la-Ronde.“ Auch in Paris gab es vor-

dem zur Linken der Hauptfaçade von Notre-Dame eine Capelle „Saint-Jean-le-Rond,“ also wohl das Baptisterium der Kathedrale. In Heft 5 und 6 der Wiener Allgemeinen Bauzeitung des Jahrganges 1894 habe ich die Reconstruction der ehemaligen Marienkirche im heutigen Sanct Stephans-Dome von Metz durch Zeichnung dargethan und nachgewiesen; es war eine Sechsecks-Basilika mit zwölfseitigem Umgange, einem Portale im Westen, Chor im Osten und einem hinter offener gewölbter Vorhalle befindlichen Muttergottes-Portale, dessen schräge Stellung sich daher erklärt, dass es an einer der südöstlichen Seiten des Umganges angebracht worden ist. Erhalten sind weiter vier 7,35 m hohe freistehende Rundsäulen von je 1,60 m Durchmesser aus Kalksandstein-Quadern und diese befinden sich genau in den Achsen der Diagonallinien eines regelmässigen Sechseckes von 14,30 m Lichtweite, daher kann mit vollster Sicherheit angenommen werden, dass die jetzt fehlenden zwei Rundsäulen ehedem wirklich existirt haben, alsdann ergiebt sich der 14,30 m Lichtweite habende sechseckige Mittelraum einer Basilika, deren Abseiten nach aussen ein Zwölfeck von 30 m Lichtweite bilden. Von hohem Interesse ist hierbei die sicher nicht zufällige Thatsache, dass bei der „Basilica sanctae Dei Genitricis“ Kaiser Karl des Grossen in Aachen das innere Achteck und das äussere Sechzehneck die ganz gleichen Lichtweiten, wie das Metzer Sechseck mit seinem äusseren Zwölfeck hat. Die Bauformen der Capitäle von den erhaltenen vier freistehenden Säulen, vom Westportale und vom Muttergottes-Portale, sowie von dem aus einem oblongen Joche nebst $^5/_8$ Schlusse bestehenden Ostchore entsprechen vollkommen dem frühgothischen Stile. Die zweitheiligen Chorfenster mit oberer einfacher Sechspass-Rosette sieht man sowohl am Chorhaupte der dem heiligen Bischof Mansuy geweihten Touler Domkirche, wie auch an der Liebfrauenkirche Triers und darf daher wohl die erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts als gemeinsame Erbauungszeit angenommen werden; der Entwurf für Metz dürfte dabei aber etwas früher, als der von Trier zu setzen sein. —

Notre-Dame-la- Ronde war in ihrem gewölbten Umgange ohne Obergeschoss, der Kämpfer von den auf Hausteinrippen hergestellten Chor-Kreuzgewölben war auch der des Mittelraumes, dessen Gewölbe-Schlussstein befand sich circa 24 m über'm heutigen Kirchen-Plattenboden. Die in der Form einer Sechsecks-Basilika errichtete Metzer Liebfrauen-Kirche erschien als schönes einheitliches Baudenkmal monumentalsten Gepräges, doch nur wenige Jahrzehnte dauerte sie, da man sich bereits in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, ganz wie in Köln am Rhein, zum Neubau einer gothischen Cathedrale entschloss; so musste denn, da wie dort, die bestehende Domkirche romanischen Stiles untergehen. Darin legte man sich aber doch in Metz eine Beschränkung auf, dass die eben erst im reifen frühgothischen Stile erbaute Notre-Dame-la-Ronde so weit als möglich erhalten blieb und ihr Bausystem auch für die neue Sanct Stephans-Kathedrale angenommen wurde. So erklärt es sich, wenn von den ursprünglichen sechs Rundsäulen der Liebfrauen-Kirche heute noch vier existiren

und die 15,30 m von einander entfernten Achsen dieser Säulenpaare zu den Mittellinien aller Langhaus- und Chorpfeiler des gothischen Domes erhoben wurden, endlich die Kämpfer aller Seitenschiff-Rippengewölbe des Langhauses in der überaus geringen Höhe von 7,35 m über'm heutigon Platten-Fussboden sich befinden. Hätte der uns unbekannte Architekt nach einem selbständigen neuen Bauplane, wie es in Köln der Fall war, die Metzer Kathedrale ausführen dürfen, so würden wir die Seitenschiffe nicht in solchem Missverhältnisse zum Hochschiffe, dessen Gewölbe-Kämpfer sich 29 m über'm Fussboden erhebt, hergestellt finden. —

Der sechseckige Centralraum der Metzer Liebfrauen-Kirche hatte Vorläufer, und möge hier die im XII. Jahrhunderte entstandene Kirche des Tempelherren-Ordens in Paris angeführt werden; auf sechs freistehenden Bündelpfeilern und zwölftheiligem gewölbtem Umgange befand sich oberhalb eine Empore. Auch die im Jahre 1185 hergestellte Kapelle der Tempelherren in London besass sechs innere Rundpfeiler nebst gewölbtem Umgange. In der Trierer Erzdiöcese haben wir am unteren Laufe des Moselstromes Kobern mit seiner auf der oberen Burg um 1240 erbauten Schlosskapelle Sanct Mathias, welche eine kleine gewölbte Sechsecks-Basilika mit auch nach aussen sechseckiger Abseite darstellt und weiter die Schlosskapelle der Burg Vianden im Grossherzogthum Luxemburg, bei der um ein inneres gewölbtes Sechseck sich nach aussen ein gewölbtes Zehneck legt; beide Monumente sind freie Nachbildungen der gross angelegt gewesenen Collegiat-Stiftskirche Notre-Dame-la-Ronde in Metz. Vollberechtigt möge für die Folge dieses vaterländische Baudenkmal an der Mosel mit dem zu Wimpfen im Thale am Neckar in der mittelalterlichen Kunstgeschichte Deutschlands genannt werden und gleichzeitig die Erinnerung wach bleiben, dass es sich an beiden Orten nicht um Klosterkirchen, sondern um Gotteshäuser von Collegiatstiften gehandelt hat; diese haben durch ihre originellen Centralbauten in Wahrheit den Fortschritt verkündet.

Zur Parlerfrage.

Von G. Dehio.

Unter den die Geschichte der spätgothischen Baukunst betreffenden Fragen müsste die sog. Parlerfrage die wichtigste sein, wenn Masse und Ausdauer der litterarischen Erörterung allein den Massstab dafür gäbe. Diese Litteratur begann schon mit den Boisserée und Stieglitz. Die letzten und gründlichsten Beiträge hat Joseph Neuwirth geliefert. (Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie, Prag 1891. Zur Parlerfrage, in der Zeitschr. f. Bauwesen, Berlin 1893. Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen, Prag 1893). Erledigt ist sie noch nicht; selbst nicht im Sinne eines unübersteiglichen *non liquet.*

Die Baukunst im Lande Schwaben hat sich in der romanischen und der früheren gothischen Epoche nicht sonderlich hervorgethan. Der bedeutende Einfluss, den sie eine Zeit lang durch die Hirsauer Schule übte, ist nicht schwäbischen Ursprunges. Sie hat gewiss manches tüchtige und anziehende Werk hervorgebracht, aber kein im höheren Sinne originelles; sie steht immer im zweiten Treffen. Dies ändert sich plötzlich um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Es entsteht da eine wirkliche schwäbische Schule und dieselbe entsendet Meister an wichtige Bauplätze des Auslandes, nach Strassburg, Freiburg, Basel, Bern, nach Böhmen und Mähren, wiederholt nach Mailand — Meister, die auf die Gestaltung des spätgothischen Stiles starken Einfluss geübt haben. Man sieht: es handelt sich um eine sehr in die Breite gehende Wirkung, deren Ursprung nachzuspüren nicht ganz unerheblich sein kann.

Die ältere Reihe dieser im Ausland thätigen Schwabenmeister wird durchweg auf die eine Stadt Gmünd zurückgeführt. Was die Kunsthistorie der hinter uns liegenden Generation von ihnen gemeint und gefabelt hat, lasse ich unberührt. Zur Zeit geniessen Neuwirth's Aufstellungen allgemeines und begründetes Ansehen. Sie lauten in Kürze:

Heinrich Parler aus Köln kam nach Schwäbisch-Gmünd und leitete hier den 1351 beginnenden Bau der H. Kreuzkirche. Sein ältester Sohn wurde 1356, vielleicht schon 1353, Dombaumeister in Prag. Neben ihm waren noch drei Brüder in Prag und Brünn thätig. In welchem etwaigen Verwandtschaftsverhältniss zu diesen der Heinrich von Gmünd in Mai-

land und der Johannes von Gmünd in Freiburg stehen, lässt Neuwirth unentschieden. Zweifellos gehört der Freiburger Johannes mit zur Schule, da ihm ein gewisses charakteristisches Motiv mit dem böhmischen Peter gemeinsam ist.

Ich will im Folgenden nur vom Stammvater und Schulhaupt, Heinrich dem Aelteren, sprechen.

Die einzige historische Quelle über ihn ist die Inschrift über der Porträtbüste seines Sohnes Peter im Dom zu Prag. Dieselbe beginnt: *Petrus henrici arleri de polonia magistri de gemunden in suevia secundus magister hujus fabrice* . . . Wie man sieht, stimmt sie mit den oben aufgeführten Thesen von Neuwirth nicht ohne weiteres überein. Dieselben sind erst durch Emendation gewonnen. Die erste — *Parler* für *Arler* — kann durch die von Neuwirth herangezogenen Urkunden als unwiderleglich gesichert gelten. Die andere — *Colonia* für *Polonia* — ist blosse Conjectur. Sie wurde zuerst von Schnaase befürwortet auf Grund der von Merlo gefundenen Notiz, dass Peter von Prag die Tochter eines Kölnischen Steinmetzen zur Frau genommen habe. Andere hatten vorher *Bologna* und wieder andere *Boulogne* vorgeschlagen. Neuwirth tritt mit Wärme für *Colonia* ein, weiss aber im Grunde auch nichts mehr dafür anzuführen, als den Merlo'schen Fund, der doch nichts mehr ergiebt, als ein schwaches Vielleicht. So sehr Neuwirth in allem Uebrigen gegen Gurlitt Recht hat, darin muss ich dem Letzteren beipflichten, dass die Lesart *Colonia*, gesetzt sie wäre die richtige, eher auf das böhmische Kolin als auf Köln am Rhein bezogen werden müsste; denn am Schlusse der Inschrift kommt wirklich *Colonia* vor, bedeutet hier aber den böhmischen Ort.

So steht die Sache zur Zeit. Meines Erachtens ist diese ganze Conjecturalkritik nichts als eine Art Blindekuhspiel. Man könnte es fortsetzen, könnte dabei möglicherweise sogar den richtigen Namen erwischen, könnte aber nicht beweisen, dass er der richtige ist. Lassen wir also einstweilen die Inschrift Inschrift sein! Aus dem unsicheren Umhertappen heraushelfen — und wäre es auch mit einem negativen, dann aber definitiv negativen Ergebniss — kann uns nur die monumentale Urkunde, die Meister Heinrich in der Gmünder Kreuzkirche hinterlassen hat, wie denn überhaupt die Frage nach Heinrich's Herkunft nur dann ein tieferes Interesse hat, wenn sie die Frage nach der Herkunft seines Stils einschliesst.

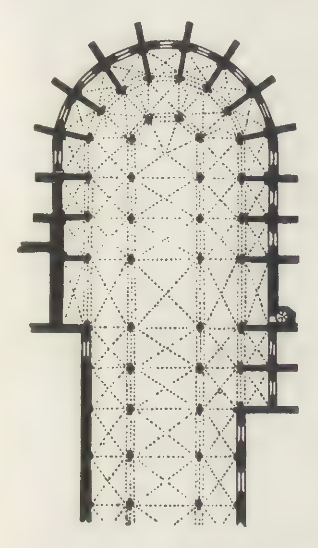
Ich stelle zunächst fest: so wichtig das Gebäude für die nachfolgende schwäbische Entwickelung wurde, in der vorhergehenden hat es gar keine Wurzeln. Es ist eine Hallenkirche — die erste, die sich in diesen Gegenden nachweisen lässt;[1]) es hat einen in gleicher Höhe mit den Schiffen, also ebenfalls hallenmässig, durchgeführten Chorumgang und um diesen einen niedrigeren, zwischen die Strebepfeiler eingebauten Kapellenkranz — wiederum ein Novum; es ordnet zwei Thürme[2]) an den

---

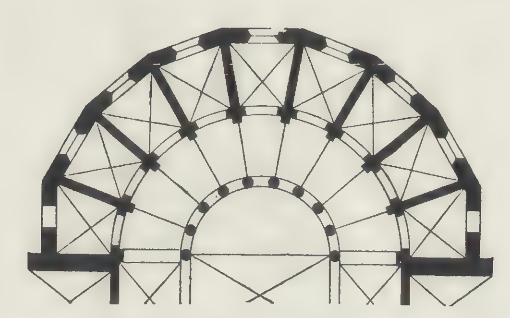
[1]) Der Bau der Frauenkirche in Esslingen war zwar 1321 beschlossen, wurde aber erst nach der Mitte des Jahrhunderts wirklich begonnen.

[2]) Nach einem Erdbeben von 1494 nicht wieder aufgebaut.

Langseiten an, und zwar aus deren Fluchtlinie vortretend, so dass im Grundriss der Schein des Querschiffes entsteht — was etwas sehr anderes ist, als die Stellung der Ostthürme neben dem Chor, am Schluss der Seitenschiffe, wie in Ulm, Reutlingen u. s. w. Schwäbisch, wie gesagt, ist keines dieser Motive. Aber auch italienisch oder französisch oder niederländisch, wie die Verbesserungen der Inschrift in Bologna oder Boulogne fordern würden, sind sie nicht. Dann also niederrheinisch? Den Beweis dafür sind die Vertreter der Conjectur *Colonia* schuldig geblieben. Erst in einem soeben erschienenen Büchlein von Ernst Haenel, Spätgothik und Renaissance (S. 18) wird in dieser Hinsicht eine positive Behauptung hin-



Chor der Abteikirche Zwetl.



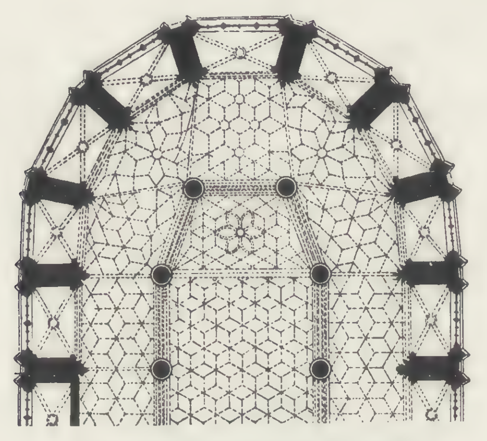
Chor in der Abteikirche Clairvaux.

gestellt: Die Composition der Kreuzkirche sei ein Ueberrest französischer Reminiscenzen, die Heinrich aus Köln mit herübergebracht hatte. Ich citire diesen mit der den Anfänger zierenden Harmlosigkeit vorgetragenen Satz nur als Beispiel, wie schnell, was in der einen Generation eine vorsichtige Hypothese ist, der anderen schon als Thatsache gilt. Nein, aus Köln, gesetzt dass er daher stammte, hat Heinrich seine Compositionsidee nicht mitbringen können, weil sie dort weit und breit unbekannt war.

Fassen wir zuerst das in seiner Eigenthümlichkeit besonders scharf ausgeprägte Chormotiv ins Auge. Aus welchem älteren Formenkreise könnte es abgeleitet sein? Was den Grundriss betrifft, kann die Antwort nur lauten: aus dem cisterziensischen. Es ist der Typus von Clairvaux (Dehio und v. Bezold, die kirchliche Baukunst-Taf. 191). Im deutschen Baugebiet ist derselbe nirgends so treu wiederholt, wie in der Kirche des Klosters Zwetl an der böhmisch-österreichischen Grenze. Jedoch mit einer charakteristischen, hier zum ersten Mal auftretenden

Modification, darin bestehend, dass der Umgang nicht mehr streng concentrisch angelegt ist, sondern nach einem Polygon von grösserer Seitenzahl als dem des Binnenchors.

Diese in mancher Hinsicht empfehlenswerthe Disposition war hier und da andeutungsweise in der französischen Frühgothik schon vorgekommen z. B. in St. Remy in Reims, in Notre-Dame in Etampes, in der Kathredale von Lemans, im allgemeinen aber war sie abgelehnt worden. Ein Hauptbedenken, das sie gegen sich hat, ist die unregelmässige Stellung der Strebebögen. Es begreift sich daher, dass sie gerade an Cisterzienserkirchen und Hallenkirchen wieder auftaucht, welche beide der Strebebögen entbehren. Das erste und einzige vor Zwetl, und zwar kurz davor, liegende Beispiel bietet die böhmische Cisterzienser-



Chor der H. Kreuzkirche in Gmünd.

kirche Sedletz, das erste auf Zwetl folgende Gmünd. Die Aehnlichkeit geht aber noch weiter. Der Umgang ist in Zwetl wie in Gmünd hallenmässig angelegt, in voller Höhe des Binnenchors, die Kapellen niedriger; und dafür kenne ich vor Zwetl kein Beispiel (Zwetl begonnen 1343, Gmünd begonnen 1351).

Ebenfalls nach Oesterreich werden wir gewiesen, wenn wir nach einer Analogie für die Disposition der Thürme suchen. Sie ist genau dieselbe in der Stephanskirche in Wien. Diese wurde 1339 mit dem Chor begonnen. Die Thürme sind später ausgeführt, können aber sehr wohl schon damals projectirt gewesen sein, wofür u. a. spräche, dass das ihnen korrespondirende Joch des Langhauses noch nicht die Breite der späteren hat.

Endlich ist daran zu erinnern, dass auch St. Stephan eine Hallenkirche ist. Dieser Anlagetypus hat sich in Oesterreich wahrscheinlich unabhängig von Norddeutschland ausgebildet, jedenfalls früher als in Schwaben und Franken.

Es sind also alle drei an der Gmünder Kreuz-Kirche neu erscheinenden, aus der schwäbischen Entwickelung nicht erklärbaren Hauptmotive — das innere System, die Choranlage, die Stellung der Thürme — an österreichischen, wenig älteren Bauten vorgebildet und kommen in dieser Verbindung sonst nirgends vor. Ich denke, auch der Vorsichtigste darf hier mit dem Schluss nicht zögern, dass der Erbauer der Gmünder Kreuzkirche vorher in Oesterreich gearbeitet hat. Wo er geboren ist, ist im Vergleich dazu irrelevant. Was aber die Inschrift angeht, so ist meine Meinung: entweder lasse man das in Frage kommende Wort als verderbt überhaupt aus dem Spiel, oder aber man acceptire es wie es dasteht: *de Polonia*. Ich will keineswegs mit irgend welchem Nachdruck für das Zweite eintreten, muss aber bekennen, dass es mir so ungeheuerlich, als es bis dahin immer verschrieen ist, nicht erscheint. Wenn z. B. ein Villard d'Honnecourt bis nach Ungarn, ein Mathias von Arras bis nach Böhmen gekommen ist, warum sollte nicht ein Deutscher eine Zeit lang in Polen gearbeitet haben können und auf dies immerhin nicht gewöhnliche Erlebniss hin von seinen Landsleuten „der Pole“ genannt worden sein? Die Kenntnis der österreichischen Architektur wäre damit leicht in Einklang zu bringen; jedenfalls ist den Conjecturen Colonia und Bolonia jeder Boden entzogen.

Dies Facit ist nicht ohne allgemeingeschichtliches Interesse. Es zeigt zum ersten Mal in Deutschland eine Wanderung der Bauformen von Ost nach West, anstatt, wie immer bisher, von West nach Ost; ein Vorklang der wachsenden Bedeutung, die von nun ab Oesterreich für Deutschland erlangen sollte.

Verrocchio und das Altarbild der Sacramentskapelle im Dom zu Pistoja.

Die Urkunde, welche Alfredo Chiti kürzlich über das bisher dem Lorenzo di Credi zugeschriebene Altarbild im Dom zu Pistoja veröffentlicht hat, wird im letzten Heft dieser Zeitschrift (S. 338f.) von C. von Fabriczy, der die in Italien ganz besonders schwer zu controlirenden grossen und kleinen Publicationen über Kunst mit grösster Gewissenhaftigkeit verfolgt und sie der deutschen Kunstforschung aus der Fülle seines eigenen Wissens alsbald richtig eingeordnet und verwerthet mittheilt, im Auszuge wiedergegeben und dabei, anscheinend überzeugend, dem Verrocchio der Hauptantheil und Credi nur die letze Hand daran zugewiesen. In der Urkunde wird ausdrücklich gesagt, dass im Jahre 1479 (keinesfalls schon 1478, da im November 1485 der Zeitpunkt als vor „più di sei anni“ bestimmt wird) von der Tafel gesagt wird „esser facta o mancarvi pocho,“ freilich mit Hinzufügen eines „si dice“. Doch lassen wir die nicht zu entscheidende Frage bei Seite, ob das Bild in Wahrheit schon sehr weit vorgeschritten war, oder ob dies ein übertriebenes „Gerücht“ war, so glaube ich doch, dass damit noch keineswegs entschieden ist, ob Verrocchio auch nur einen Pinselstrich an dem Bilde ausgeführt hat. Fabriczy sagt zwar, die Auftraggeber würden sich wohl die Ausführung durch einen gänzlich unbekannten neunzehnjährigen (richtiger zwanzigjährigen) Anfänger verbeten haben. Aber nach dem, was wir von Verrocchio's Thätigkeit als Maler wissen und was wir durch den Vergleich mit seinen weit zahlreicheren und bedeutenderen Bildwerken mit Wahrscheinlichkeit darüber annehmen dürfen, sind die an Verrocchio aufgetragenen Altargemälde vorwiegend oder ganz von seinen Werkstattsgenossen ausgeführt worden. Waren doch Künstler wie Leonardo bis zum 26. oder 27. Jahre und Lorenzo di Credi bis zum Tode seines Lehrmeisters, vielleicht auch Perugino längere Zeit in Verrocchio's Werkstatt, in der sie doch, neben geringeren Gehilfen, gerade die Aufträge, die er erhielt, auszuführen hatten, vor Allem die Gemälde. Denn das einzige sicher beglaubigte Gemälde Verrocchio's, die Taufe Christi, wurde von ihm nur angefangen und Leonardo begann die Ausführung, als er etwa acht-

zehn oder neunzehn Jahre alt war und Verrocchio eben erst seine bedeutende Thätigkeit in Florenz begann.

Vasari sagt grade in der Vita des Lorenzo di Credi, den er noch sehr gut gekannt haben muss (war er doch 26 Jahre alt, als dieser starb), dass Verrocchio, als Lorenzo zu ihm in die Lehre kam, „per un suo cosi fatto umore si era dato al dipingere". Das scheint in der That der Fall gewesen zu sein, wenn auch Vasari den Zeitpunkt viel zu spät ansetzt, und der „Humor" scheint nicht lange angehalten zu haben, wohl infolge der bedeutenden Aufgaben, die ihn als Bildhauer, vor Allem als Bronzebildner und Goldschmied andauernd beschäftigten. Mit viel grösserer Sicherheit als der verhältnissmässig kleine, nicht von Leonardo übermalte Theil im Bilde der Taufe, worin die Theilnahme eines anderen Schülers bei der Anlage nicht ausgeschlossen ist, ermöglicht ja der Vergleich mit seinen Bildwerken, in denen Verrocchio's künstlerische Eigenthümlichkeit ganz klar zu Tage liegt, auch die Unterscheidung der Bilder, welche von seiner Hand herrühren, von denen, welche von Schülern ausgeführt wurden. Abgesehen von der Taufe erscheinen mir als ganz eigenhändig nur drei Gemälde: das feierliche Altarbild des Tobias mit den drei Erzengeln auf der Reise in der Akademie zu Florenz, das kleinere genreartige Bild des Tobias mit dem Erzengel Raphael in der National Gallery zu London und die sitzende Madonna mit dem Kind in der Berliner Galerie. Sie tragen in ausgesprochenster Weise den Charakter der vollendetsten Sculpturen Verrocchio's, des David im Bargello und des Madonnenreliefs in S. Maria Nuova; in Typen, Bewegung, Gewandbehandlung, Zeichnung und Modellirung stimmen sie mit diesen vollständig überein. Gemalt sind sie in der alten Temperatechnik, jedoch mit Anwendung von Lasuren, welche die Bilder ausserordentlich kräftig und leuchtend in der Farbe erscheinen lassen; nur im Tobiasbild der Akademie fehlt jetzt infolge von Schmutz und trübem Firniss die Farbenpracht der anderen Bilder. Alle diese Bilder sind, nach dem Vergleich mit den verwandten plastischen Arbeiten, in die frühere Zeit des Künstlers, in die sechziger und den Anfang der siebenziger Jahre zu setzen, auch die Taufe Christi, deren Fertigführung ja Leonardo ganz jung schon übernahm.

Daneben ist die Zahl der Gemälde, die in der Werkstatt entstanden, eine verhältnissmässig grosse. Sie sind in der Ausführung so verschieden von den eben genannten Bildern, dass von Verrocchio offenbar wenig oder nichts daran gemalt wurde, zum Theil sind sie aber auch in Typen und Composition so eigenartig, dass auch darin schon ein guter Theil auf Rechnung der Schüler zu schreiben ist. Verrocchio am nächsten steht ein Künstler, von dem mehrere Madonnencompositionen ausgeführt wurden, die sich als mehr oder weniger treue Wiederholungen von plastischen Werken Verrocchio's geben: es sind namentlich die stehende Madonna im Zimmer im Städel'schen Institut, eine ganz ähnliche Madonna mit landschaftlichem Grund im Berliner Museum, beide fast treue Wiederholungen des Marmorreliefs im Bargello, und vielleicht auch die Madonna mit den beiden Engeln in der

Londoner National-Gallery, dem Marmorrelief im Besitz von Quincy A. Shaw zu Boston sich eng anschliessend. Der helle weisslich-blonde Ton, namentlich im Fleisch, macht diese Bilder leicht kenntlich.

Die Hand eines anderen, weit geringeren Künstlers lässt sich deutlich in mehreren grossen Altarbildern erkennen, von denen das umfangreichste (vom Jahre 1471) im Besitz von Mme. Edouard André in Paris, ein zweites jetzt in der Galerie zu Budapest sich befindet, ein drittes kürzlich mit der Sammlung Bardini in London versteigert wurde und ein viertes (datirt 1460, unter dem Namen des A. Pollajuolo) vor 10 Jahren im Londoner Kunsthandel war. Typen, Gewandung und Färbung weisen auf Verrocchio's Werkstatt, aber nicht nur die Ausführung ist auffallend nüchtern, sowohl in der hellen Temperafarbe wie in der Durchbildung, auch die Composition ist einförmig; Verrocchio kann daher an diesen Bildern nur sehr geringen Antheil haben. Vielleicht ist der geringe Künstler der „Meister des Rossi-Altars," der jetzt mit Botticini identificirt wird. Bei ihm ist in den meisten Bildern eine enge Anlehnung an Verrocchio ganz augenfällig; dass sie aber alle oder grösstentheile in der Werkstatt desselben und unter seiner Einwirkung ausgeführt worden sind, ist desshalb doch keineswegs nothwendig.

Zu den Werkstattbildern dieser Art gehören offenbar auch verschiedene Gemälde, die bisher Lorenzo di Credi zugeschrieben wurden und ihm auch weiter zugeschrieben werden sollten; vor allem die fragliche Altartafel im Dom zu Pistoja, die also urkundlich bei Verrocchio bestellt worden ist, ein sehr ähnliches Altarbild im Museum zu Neapel, die Madonna mit dem kleinen Johannes in Dresden und andere Bilder. Die Composition der beiden zuerst genannten Bilder ist sehr ähnlich der in den verschiedenen Bildern des Meisters der André'schen Madonna: die Madonna sitzt auf einem Marmorthron, an den sich beiderseits reiche Marmorschranken mit Blumenvasen darauf anlehnen, vor denen sich die Figuren der beiden Heiligen abheben. Aber während bei jenem Meister die Schranken regelmässig geschlossen sind und nur die Spitzen einiger Bäume herüberschauen, sind sie bei Credi offen und lassen einen Ausblick auf eine schöne Landschaft frei; statt der langen grossen aber leeren Falten der gefütterten Gewänder ist bei Credi auf die Durchbildung der Falten seiner ähnlichen Gewänder die grösste Sorgfalt, ein fast peinlicher Fleiss verwendet, der sich auch in der Zeichnung des Teppichs, wie in der Modellirung des Fleisches verräth. Hier gerade ist Credi wesentlich verschieden von seinem Meister. Statt der heiteren Frische, der schön geschwungenen Formen vom Kopf und seinen Einzelheiten: Mund, Augen, Augenbrauen und Locken verräth sich Credi auch hier schon durch die rundlichen Formen, die Fettfalten im Fleisch, den kleinen geschlossenen Mund und die mandelförmigen Augen, in der Gewandung durch die Uebertreibung der Falten in den dicken wie Kissen auflagernden Gewändern, in der einförmigen Haltung und Bewegung der Beine wie der Arme und Finger, die bei Verrocchio immer etwas nervös Bewegtes, Gespreiztes

haben. In der Madonna bekundet sich sogar stärker der Anschluss an Leonardo (besonders an die Madonna in München und frühe Zeichnungen) als an Verrocchio. Auch die Zeichnung Credi's zum Johannes auf dem Bilde in Pistoja, an die mich Dr. Mackowsky erinnert, ist ein Beweis mehr dass dieser das Bild ausführte; denn dem Verrocchio die Zeichnung zuzuschreiben, geht nicht an, da sie mit seinen Zeichnungen nichts gemein hat, vielmehr durchaus charakteristisch für Credi ist.

Grade wie in den meisten Marmorarbeiten des Künstlers namentlich den umfangreicheren, haben wir also auch in der Mehrzahl der ihm aufgetragenen Gemälde seine Gehilfen als die eigentlichen Ausführer zu betrachten. Das gilt hier bei dem Gemälde des L. di Credi ebenso wie für das gleichzeitig für dieselbe Stelle unter der Leitung Credi's ausgeführte Monument Forteguerri, das freilich erst Ende des XVII. Jahrhunderts in traurigem Zustand zur Vollendung und Aufstellung kam*). Bekanntlich giebt uns Verrocchio's Idee eine kleine Skizze im South Kensington-Museum, die aus der Gigli-Campana-Sammlung stammt. Wegen ihrer geringen Uebereinstimmung mit dem Monument, wie wir es jetzt an Ort und Stelle sehen, namentlich mit der Büste des Forteguerri, hat M. Reymond in seinem eben erschienenen III. Bande seiner „Sculpture Forentine“ jenes Thonmodell für eine moderne Fälschung erklärt. Nach seinen früheren Leistungen wird wohl Niemand von Marcel Reymond erwarten, dass er ein Original von einer Fälschung unterscheiden kann; aber hat der Herr niemals gehört, dass im Liceo Forteguerri das fehlende alte Stück des Monuments aufbewahrt wird: die knieende Marmorfigur des Stifters, die mit dem Modell (abgesehen von der stärkeren en face-Stellung) fast genau übereinstimmt? Jedenfalls hatte der „moderne Fälscher des Herrn Gigli“ weit bessere Kenntnisse von Verrocchio und seinem Forteguerri-Monument als gewisse moderne „Kunsthistoriker“. M. Reymond benutzt die Gelegenheit der „kritischen Abfertigung

*) Das Berliner Museum besitzt seit zwei Jahren ein Marmorrelief mit zwei sitzenden nackten Engeln, die ein tellerförmiges Medaillon mit dem Monogramm Christi, verbunden mit den Leidenswerkzeugen und eingerahmt von einem Kranz stilisirter Lilienblüthen zwischen sich halten, also ähnlich dem Symbol des hl. Bernhardin. Ich hatte dasselbe als eine Arbeit der Werkstatt Verrocchio's bezeichnet, aber Anstand genommen, es dem Francesco di Simone zuzuschreiben, obgleich der Engel rechts fast unverändert in dem Grabmonument des Gianfrancesco Oliva zu Monte florentino vorkommt, da mir unser Relief feinere Naturbeobachtung und frischere Behandlung, namentlich in der Wiedergabe des Fleisches aufzuweisen schienen. Erst kürzlich ist mir aufgefallen, dass eine ganz ähnliche Tafel mit ganz gleichgestellten, eng verwandten Putten als Inschriftstafel sich unten am Monument Forteguerri befindet. Mir scheint nach dem Vergleich, dass auch unsere Tafel in der Ausführung auf L. di Credi zurückgehen muss und sehr wahrscheinlich gleichfalls für das Monument Forteguerri gearbeitet worden ist. Wie sie verwendet werden sollte, zeigt das Modell ebensowenig wie die Art der Anbringung der Grabtafel, weil das Modell nur den Entwurf der grossen Marmortafel ohne ihre Umrahmung und Basis bildet. Vermuthlich war sie in der oberen Einrahmung, über dem thronenden Christus, angebracht.

dieses sogen. Modells," um auf die „abscheulichen Fälschungen", mit welchen das S. Kensington-Museum durch Erwerbung der Sammlung Gigli-Campana überhäuft sein soll, einmal die allgemeine Aufmerksamkeit zu lenken und nennt als die schlimmsten neben dem Forteguerri-Modell: die prächtige Aktstudie des hl. Hieronymus von Verrocchio, die eine elende Fälschung nach den schlechtesten Nachachmern Michelangelo's sein soll, dann ein Stuckrelief nach einem angeblichen Modell zur Cantoria des Luca della Robbia, von dem auch im Wallace-Museum zwei Stück sich befinden, freilich keine eigentlichen Modelle, aber zweifellos alt (es wäre interessant wem M. Reymond eine moderne Nachahmung der alten Abformungstechnik in Stuck, Werg und Leinwand nachweisen könnte!), sowie das dem Ghiberti zugeschriebene kleine Relief der Geburt Johannis des Täufers, das gewiss Jeder mit uns als Modell von der Hand des Benedetto da Majano anerkennen wird, das aber nach der Entdeckung von M. Reymond nach der gleichen Darstellung Pallajuolo's am Silberaltar gefälscht sein soll. Welch eine imponirende Fülle von Unkenntniss weiss doch Herr Reymond oft mit dem Anschein tiefer wissenschaftlicher Forschung in wenigen Zeilen zusammenzudrängen!

W. Bode.

Adam Krafft's sieben Stationen.

Die folgenden Zeilen bezwecken, die Zeit der Vollendung obiger Meisterwerke festzustellen:

Bis jetzt war hierüber nichts zu ermitteln. Noch in dem 1897 erschienenen Werke „Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit", in dem der Verfasser, B. Daun, die bezüglichen Quellen sorgfältig zusammenstellt, heisst es: „Wann dem Künstler dieser Auftrag gegeben ward, und wann die Stationen aufgestellt waren, ist urkundlich nicht nachzuweisen."

Es giebt nun aber einen zeitgenössischen Bericht, der den letztgenannten Termin nennt.

Er ist an anderer Stelle schon gedruckt, bis jetzt aber für die Kunstgeschichte noch nicht ausgebeutet worden. Und doch ist er gerade für sie von hervorragendster Bedeutung. — So wirft er u. A. auf die gänzlich unbekannte Jugendzeit Cranach des Älteren ein überraschendes Licht und weist der Forschung die Wege, auf denen sie ihm nachspüren kann.

Der betreffende Brief — denn um einen solchen handelt es sich — befand sich in der freiherrlich Aretin'schen Bibliothek auf Schloss Haidenburg in Niederbayern, ist aber Anfang der siebziger Jahre unseres Jahrhunderts mit dem grössten Theile des Archives verbrannt. Franz Trautmann hat ihn in seinem Volksbuche: „Herzog Christoph's von Bayern Abenteuer," 1. Auflage Frankfurt a. M. 1853, 3. Auflage Regensburg 1880 veröffentlicht (s. auch Röhricht und Meissner: Deutsche Pilgerreisen nach dem heiligen Lande, Berlin 1880).

Der Brief ist von dem Münchener Bürger Andreas Sluder: „An unsern lieben freundt erber fürsichtigen Herrn hans weinmann, kaufherrn zu wien" gerichtet, „Datom münchen 1493 an sanct quirinustag" (30. April).

Für seine Echtheit bürgt, abgesehen von dem durchaus treuen Gesammtcolorit, folgende Thatsache: Der Brief giebt u. A. eine Liste der Pilger, die Kurfürst Friedrich von Sachsen und Herzog Christoph von Bayern 1493 auf der Wallfahrt ins Heilige Land folgten. Er hält sich hierin völlig unabhängig von den bis kürzlich bekannten, hauptsächlichen Quellschriften über diesen Pilgerzug: J. S. Müller: Annalen des kur- und fürstlichen Hauses Sachsen, Weimar 1701 und dessen Quelle: Spalatin: Hertzogen Fridrichen zu Sachssen . . . . leben . . . 1526, in dem sogar ein Theil der von Sluder

genannten Reisenden fehlt. Nun sind 1883 im Neuen Archiv für sächsische Geschichte, Band IV, durch Röhricht und Meissner die Ausgabebücher des Landvogtes Kurfürst Friedrich's, Hans Hundt, veröffentlicht worden. In diesen Rechnungsbüchern aber, die während der Pilgerfahrt geschrieben sind, finden sich auch die von Sluder aufgeführten Namen. Hierdurch ist die Echtheit unseres Schreibens[1]) gesichert.

Der auf die Krafft'schen Stationen bezügliche Abschnitt steht gleich am Anfange und lautet:

Gruss in unserem Herrn Jesu Christo zum voraus lieber herr Weinmann. Lieber freunt weil Ir dann bericht wöllt und ein begier zeigt, was mir der sebald schreier von nürnberg schriebe, wie das mit denen stationen beschaffen sei, so unser freunt Martinus kötzel ze nürnberg hat schaffen lassen durch den trefflich kunstreichen meister adam kraft, dem Ir gantz wolgeneigt, mag ich euch schier wundersam und unglaubliche frömmigkeit, ausdauer und gotteseifer vermelden. Item es schreibt mir sebaldus schreier, ich wüsst, wie der kötzel zum 2 ten mal in heiliges land zog und viel Ungemach erlitten hat, bis er dann jedweden fall unseres herrn und erlösers gein golgatha aufs genauist abgemessen, auf dass die zu nürnberg ein hochheiligen Kreutzweg hetten, sint er auf seiner ersten heimkunft das maas verloren und es eher nit dan zu nürnberg wahrnamb. Nun aber sein dieselben stationen mit Gotshilf trefflichen vollendet und erbaueten männiglich. Hett demnach Herr Martinus sein Zil und freud gewunnen und zeigt sich newer Gotteseifer . . . ."

Hieraus geht zweierlei hervor: 1. Die Stationen waren vor Absendung des Briefes aus München am 30. April 1493 an ihren Pfeilern in der Burgschmietstrasse bereits aufgebracht, da sie „männiglich erbaueten" und „newen Gotteseifer" erregten. 2. Sie sind auch erst um diese Zeit fertiggestellt worden; denn der fromme und patriotische Besteller hat sicher zwischen der Vollendung und der Aufbringung des heiligen Werkes, das ja „sein zil und freud" war, keine unnöthige Zeit verstreichen lassen. Somit wären die ersten Monate des Jahres 1493 für die Fertigstellung der sieben Stationen des Adam Krafft festgestellt. *H. Michaelson.*

---

[1]) An der Echtheit des Briefes ist nicht zu zweifeln; doch bedarf ein nebensächlicher Punkt der Aufklärung. Es wird darin gemeldet, dass 1493 „des kötzel sohn Georg in heiliges land ziehet, möcht's leicht ein anderer nit unternehmen als einziger sohn." Laut der Ketzelschen Gedenktafel in der Nürnberger Johanniskirche zog aber 1493 Wolf K., erst 1498 Jörg ins Heilige Land. Dieselbe Angabe steht auf der Rückseite des Bildes No. 312 im Gothaer Museum. Übrigens enthalten beide Aufzeichnungen eine falsche Zeitangabe über die zweite Pilgerreise des Martin Ketzel. — Spalatin, der den Bericht eines Pilgergenossen benutzte und durch sorgfältigste Erkundigungen erweiterte, nennt nun auffälligerweise auch Georg K. als Theilnehmer der Fahrt von 1493. Vielleicht war dieser vorgemerkt, trat dann aber „als einziger Sohn" seine Stelle dem Verwandten Wolf ab und zog erst fünf Jahre später nach Palästina.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

S. Borghesi e L. Banchi, Nuovi Documenti per la storia dell' arte senese. Appendice alla raccolta dei documenti pubblicata dal Comm. Gaetano Milanesi. Siena, Torrini edit. 1898. gr. 8⁰. IX. u. 702 S.

Der Herausgeber der vorliegenden Urkundensammlung A. Lisini, gegenwärtig Director des sieneser Staatsarchivs, macht uns in einigen einleitenden Seiten mit ihrer Entstehung bekannt. Als Milanesi nach der Publication seiner drei Bände Sieneser Künstlerdocumente nach Florenz übergesiedelt war, setzte sein bisheriger Mitarbeiter Graf Scipione Borghesi-Bichi die einschlägigen Forschungen allein fort und hinterliess ihr Ergebniss bei seinem Tode 1878 seinem Freunde Luc. Banchi, damaligem Vorstand des Staatsarchivs, mit der Bestimmung, für dessen Veröffentlichung Sorge zu tragen. Ein frühzeitiger Tod hinderte auch diesen an der Ausführung des Auftrages, und erst nachdem seine Familie das Eigenthumsrecht der Sammlung dem Verleger Torrini abgetreten, konnte das seit so Langem geplante Vorhaben endlich unter der Redaction Lisini's ins Werk gesetzt werden. Ihm sind jedoch nicht allein die Mühen der letzteren zu danken; er selbst hat auch die Zahl der Urkunden bereichert und vielen derselben anhangsweise (in der Form wie dies schon Milanesi bei seiner Sammlung gethan) reichliche und werthvolle Notizen angefügt, die, sei es auf das in der betreffenden Urkunde selbst erwähnte Kunstwerk, sei es auf andere Arbeiten und die Lebensschicksale seines Schöpfers Bezug haben. Wenn es auch selbstverständlich in erster Linie die einheimischen Archive waren, die für die vorliegende Compilation ausgebeutet wurden, so hat es sich doch der Herausgeber angelegen sein lassen, ihr dadurch den Stempel möglichster Vollkommenheit aufzudrücken, dass er — soweit Sieneser Künstler in Frage kommen — auch die Schätze auswärtiger Archive mit heranzog. So ist es ihm denn gelungen, vor Allem aus dem Florentiner Staatsarchiv, dann aber auch aus dem vaticanischen, denen von Perugia, Orvieto, Cortona, Genua zahlreiche werthvolle Beiträge der vorliegenden Publication zuzuführen. Dagegen scheint eine derjenigen einheimischen Quellen, die mit den reichsten Ertrag versprach,

das Archiv der Domopera, nicht in erschöpfender Weise ausgenutzt worden zu sein. Zum mindesten haben wir vergebens nach den Belegen gesucht, die sich auf die Arbeiten am Taufbrunnen von S. Giovanni beziehen und die Dr. Cornelius in seiner Querciamonographie als dorther stammend und bisher unveröffentlicht, leider nur im Auszuge, mittheilt.

Der zeitlichen Ausdehnung nach reicht unsere Sammlung von den letzten Jahren des XIII. bis in die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts; am reichsten ist das Quattrocento mit 160, das Cinquecento mit 136 Documenten vertreten. Dem Stoffe nach erstreckt sie sich über alle Gebiete und Aeusserungen, die mit der Kunst irgendwie in Bezug gebracht werden können. Neben den die Mehrzahl bildenden und zunächst auch das meiste Interesse beanspruchenden Belegen, die die Bestellung, Ablieferung, Schätzung und Entlohnung von Werken der bildenden Künste zum Gegenstand haben, finden wir da behördliche Bauvorschriften, Privilegien, Verträge für den Guss von Kanonen, für die Ausführung von Wandteppichen, für die Herstellung von Wasserleitungen und öffentlichen-Brunnen, Geleitsbriefe, Empfehlungsschreiben der Signorie an andere Gemeinwesen und hochgestellte Persönlichkeiten, Urlaubsbewilligungen für Künstler, die auswärts Aufträge übernommen haben, Eidesleistungen beim Antritt von Aemtern, — wir finden Verträge für den Bau von Orgeln und solche mit Orgelspielern, Schenkungsurkunden (darunter die Pius II., womit er 1463 den Palast in Pienza seinen Neffen überträgt), Stiftungen für Kirchengeräthe, ein detaillirtes Inventar von 1482 über den Besitz der Domopera an solchen, an Paramenten, Missalen u. dgl., — wir begegnen Gesuchen um Unterstützung der Wittwen und Waisen von Künstlern, die sich um die Stadt verdient gemacht hatten (z. B. durch Anlage von Wasserleitungen und Brunnen, die in Siena seit frühester Zeit eine wichtige Rolle spielen), Bittschriften um Nachlass der auf die Einfuhr von Baumaterialien gesetzten Abgaben, Berufungen gegen erflossene Urtheile, Haftbefehle gegen Künstler, die ihren Verpflichtungen nicht nachkommen, Schuldenklagen, schiedsrichterliche Entscheidungen in Künstlerstreitigkeiten, Mündigkeitserklärungen, Testamenten, Uebertragungen von Forderungen, Miethsverträgen für Wohnungen und Werkstätten, bis auf Gesellschaftsverträge zwischen drei bezw. zwei „Meistern“, die sich verbinden, um Tanz- und Musikunterricht zu geben. Dabei sind die beiden letzteren im gewöhnlichen Leben ehrsame „scarpellini“ und „pizzicagnoli“!

Aus der Fülle der Künstlerurkunden im engeren Sinne möchten wir die Aufmerksamkeit auf folgende Stücke von besonderer Bedeutung lenken: No. 6. Vertrag vom 17. April 1320 mit Pietro Lorenzetti betreffs der noch heute an Ort und Stelle befindlichen Ancona in der Pieve zu Arezzo. — No. 9. Wahl des Vitale Maitani, des Sohnes Lorenzo's, zum Dombaumeister in Orvieto, nach des Letzteren Tode i. J. 1330. — No. 12 u. 14. Urkunden, die sich auf die von Agostino da Siena und seinem Sohne Giovanni in der Pieve und im Dom von Arezzo ausgeführten Kapellen beziehen (erwähnt bei Vasari I, 440 n. 1 †). — No. 33. Vertrag mit Barna

di Turino über die Lieferung des Gestühls für die Sala di Balia im Pal. pubblico. Es ist dies ein Bruder des Goldschmieds und Bronzegiessers Giovanni, der schon an dem alten 1395 vollendeten Chorgestühl des Domes gearbeitet hatte (Vasari III, 307 findet er sich im Stammbaum der Familie nicht mit angeführt). — No. 49 u. 50. Beschlüsse vom 21 Nov. 1421 über die Art und Weise der Herstellung der Cappella und Loggia di S. Paolo (heute de' Nobili) und No. 55. Einschränkung der Ausgaben dafür (4. Febr. 1430) zu Gunsten der Metropolitankirche „la quale è et debba essere lo specchio di tutti e' cittadini". — No. 44. Provision vom 10. Oct. 1414, womit die Ausführung des Taufbrunnens für S. Giovanni beschlossen wird, und — No. 58 Abrechnung der von 1427 bis Ende 1432 durch Pietro del Minella und Nanni di Pietro da Lucca an demselben geleisteten Arbeiten. Sie führten nach Quercia's Modell das architektonische Gerüst aus, während er selbst die statuarischen Arbeiten schuf. — No. 64. Vertrag vom 5. Sept. 1437 mit Stefano di Giovanni, il Sassetta betreffs des Altarbildes für S. Francesco in Borgo S. Sepolcro (das Bild befand sich in den sechziger Jahren, laut Crowe und Cavalcaselle IV, 83, beim Antiquar Lombardini in Florenz; wo ist es wohl heute?). — No. 82. Auszahlung des dafür bedungenen ungewöhnlich hohen Preises von 510 Gulden am 5. Juni 1444. — No. 108—112, 156—158, 179—182, 197—199 und 228. Steuereinbekenntnisse verschiedener sienesischer Künstler, darunter jene Ant. Barili's mit werthvollen Notizen über seine Arbeiten, und die bekannte apokryphe Denunzia Sodoma's v. J. 1531. — No. 123. Vertrag v. J. 1460 mit dem sieneser Goldschmied Francesco d'Antonio betreffs Ausführung der heute noch unterm Hochaltar der Osservanza bewahrten Cassette für die Kutte des h. Bernandin. Es ergiebt sich aus dem Wortlaut des Schriftstückes, dass Giovanni di Turino keinen Antheil daran gehabt habe (wie auch noch im Cicerone, 7. Aufl. II, 89 auf Grund der Angaben der Localguiden zu lesen). — Zu No. 127 giebt Lisini eine reiche Nachlese zu den von Milanesi beigebrachten Daten über Miniatoren und deren Arbeiten in Siena. — No. 139. Vertrag v. J. 1467 mit Lor. Vecchietta betreffend das Altartabernakel für S. Maria della Scala (jetzt auf dem Hochaltar des Domes) und — No. 159 Codicill Vecchiettas vom 11. Mai 1474 zu seinem schon in der Milanesischen Sammlung reproducirten Testamente. — No. 169. Ersuchen Federigo's von Urbino vom 26. Juli 1480, seinen Kriegsingenieur Francesco di Giorgio Martini ins „Regiment" der Stadt zuzulassen (die Bitte wird mit Beschluss vom 30. Juli erfüllt); dazu als Anhang einige urkundliche Ergänzungen zur Biographie des Meisters. No. 169 giebt die Gründungsurkunde vom Juni 1485 für die nach dem Modell Franc. di Giorgio's zu erbauende Madonna del Calcinaio bei Cortona. — No. 170. Vertrag vom 27. Mai 1486 für den ebenfalls nach seinen Plänen auszuführenden Pal. comunale zu Jesi. — No. 187. Abmachung vom 17. Aug. 1497 über die demselben für die Bronzeengel auf dem Hochaltar des Domes zu zahlende Entlohnung. Durch Nr. 186 lernen wir Giacomo Cozzarelli als Baumeister der Festungswerke von Montepulciano

kennen (1496). — No. 194 giebt die detaillirte Abrechnung über die von Sodoma 1505—1508 in Montoliveto maggiore gemalten Fresken. — No. 222 die über den h. Victor des Pal. pubblico (1529). — No. 238 bezieht sich auf die Abschätzung des in der Aussenkapelle des Palastes ausgeführten Frescogemäldes (1539). — No. 200. Erstes Testament Pinturicchio's vom 1. Nov. 1509 (das zweite vom Jahre 1513 fehlt); im Anhang dazu urkundliche Daten über die Frescen der Johanniskapelle im Dom, den Carton der Fortuna für den Fussboden des Domes und der volle Wortlaut des Vertrages zwischen Pinturicchio und Eusebio da S. Giorgio über die Ausführung des Altarbildes für S. Andrea zu Spello durch den Letzteren (vgl. Arch. storico dell' Arte 1897 pag. 20). — No. 201. Vertrag über die Herstellung des Grabmals Pius III. durch Franc. di Giovanni und Bastiano di Francesco (vgl. Vasari II, 649 n. 4). — No. 195 u. 202. Dem Fra Giov. Battista di Niccolo vom Kloster S. Agostino werden Glasmalereien im Pal. pubblico theils zur Ausbesserung theils zur Neuherstellung übergeben (1506—1510); im Anhang wird eine lange Liste von Arbeiten dieser Art sammt deren Meistern in Siena angeführt. — No. 206. Bestallung Giovanni Barili's, des Neffen Antonio's (s. No. 199) als „operator atque magister modelli fabrice Sancti Petri centinarum similiumque rerum" durch Papst Leo X. am 1. Dec. 1514 mit einem Monatsgehalt von 5 Ducaten. — No. 208. Gesuch Lorenzo Marinna's betreffend die Bezahlung des von ihm im Verein mit einem Meister Michele Cioli aus Settignano 1509—1519 ausgeführten Hochaltars von Fontegiusta. — No. 214. Vertrag Marinna's mit den Nonnen des Klosters del Paradiso über die Herstellung von zwei Terracottafiguren der Verkündigung (1521). Da sie den Nonnen nicht gefallen, nimmt sie der Meister zurück und verpflichtet sich, dafür zwei Stuccobüsten der Madonna und des Engels Gabriel zu liefern (1524). Schon früher (1517) hatte er ihnen eine Terracottabüste der h. Katharina gearbeitet, die noch heute in dem Kirchlein der Heiligen, das zum Kloster del Paradiso gehörte, zu sehen ist. — No. 211. Vertrag und Abrechnungen über den Bau der Madonna di S. Biagio in Montepulciano. — No. 213. Ausgabenrechnungen für die Fresken im Oratorium des h. Bernardin bei S. Francesco (1528—32). — Die Nummern 218, 219, 221, 223, 227 haben Bezug auf Baldassare Peruzzi. Es sind Zahlungsanweisungen für den ihm von der Signoria ausgesetzten Monatsgehalt von 5 Ducaten (1527—31) für die von ihm entworfenen Festungswerke von Torrita, sodann Peruzzi' Vollmacht an den Maler Pietro d'Andrea zur Behebung des Restes der ihm für das Grabmal Hadrian VI. obkommenden Entlohnung, der Schuldschein Peruzzi's für die ihm von dem Maurermeister Girol. d'Angelo aus Siena geliehenen 155 Scudi, womit er den Rest des ihm durch die Soldatesca Bourbons beim Sacco di Roma auferlegten Lösegeldes begleichen will; der Beschluss der Signoria vom 28. Oct. 1531, seinen Gehalt auf das Doppelte zu erhöhen (für 1533—34 wird er sodann nochmals auf 240 Scudi verdoppelt). — No. 220. Testament des Giac. Pacchiarotto vom 21. April 1529, und im Nachhange dazu sehr reiche urkundliche Daten

zur Biographie desselben, im Auszuge mitgetheilt. — Zu No. 291 erhalten wir bisher unbekannte Daten, die die Thätigkeit des Sieneser Architekten Pietro Cattaneo als Festungsbaumeister in den Städten der Sienesischen Maremma illustriren. — No. 305. Compromiss der Erben Bart. Neroni's gen. Riccio mit der Compagnia di S. Caterina, betreffs der von dem Meister im Oratorium der Genossenschaft ausgeführten Gemälde, — dazu im Anhang zahlreiche Regesten über sonstige Arbeiten desselben. — No. 318. Brief Pastorino's an den Grossherzog Francesco de' Medici betreffs Bezahlung zweier Portraits und Urkundliches über seine für Montoliveto, den Dom zu Siena u. s. f. ausgeführten Glasgemälde. — No. 329 endlich giebt ein Gutachten des Sieneser Architekten Andrea Sandrini vom Jahre 1604 über die am Dom von Pienza vorzunehmenden Arbeiten, um der schon damals sich bemerkbar machenden Senkung der Chorpartie in Folge Ausweichens der Grundmauern Einhalt zu thun. Das Uebel ist seither nicht besser geworden: auch heute steht man noch vor dem Problem der Consolidation des genannten Bauwerkes. *C. v. Fabriczy.*

Emile Bertaux. Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV. Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane. Nuova serie, vol. 1⁰, Napoli, Franc. Giannini 1899. IX und 175 S. gr. 4⁰ mit 9 Textillustrationen und 11 Lichtdrucktafeln.

Das vorliegende Werk ist die erste grössere Publication des jungen französischen Kunstforschers, dessen wissenschaftlicher Ernst und — namentlich im Bereiche der süditalienischen Kunst — ebenso ausgebreitete als gründliche Kenntnisse den Lesern des Repertoriums aus einigen seiner in Fachzeitschriften veröffentlichten Studien, die wir an dieser Stelle resümirt haben (XXI, 242, 246, 329 und XXII, 84), schon bekannt sind. Das Unternehmen aber, in dessen Dienst er seine Kräfte stellen durfte, ist die Fortsetzung jenes grossen Urkundenwerkes, worin Fürst Gaetano Filangieri alles auf die Kunst und Kunstindustrie des Königreichs Neapel bezügliche Material zusammenzufassen unternahm, und dessen durch seinen frühen Tod verhinderten Abschluss er durch ein in die Hände der Società napoletena di storia patria hinterlegtes reiches Legat gesichert hat. Unter ihrem Patronat erscheint nun, als erster Band der neuen Serie obgedachten Unternehmens, die vorliegende Arbeit.

Ihren Hauptgegenstand bildet ein bisher fast völlig unbekanntes Denkmal der Trecentokunst in Neapel: die Fresken der alten, seit dem XVII. Jahrhundert ausser Gebrauch gesetzten und seit 1862 profanen Zwecken dienstbar gemachten Kirche des 1298—1320 von der Königin Maria, Gattin Karl II. von Anjou ausgebauten Clarissenklosters Santa Maria di Donna Regina (nachdem an seiner Stelle schon seit dem siebenten Jahrhundert ein Kloster der Basilianernonnen bestanden hatte). Ausser einigen betreffs ihrer Beurtheilung völlig ungenügenden Notizen von Localschriftstellern, hatte ihnen blos Cavalcaselle nach einmaliger Besichtigung

in der italienischen Ausgabe seiner Geschichte der Malerei (IV, 332—334) eine kurze Besprechung gewidmet, deren schwankendem Urtheil man indess den Mangel eines genügenden Studiums des Denkmals nur zu sehr anmerkt. In der neuesten Ciceroneausgabe sind sie mit zwei Zeilen abgethan, die aber doch wenigstens ihren Sienesischen Ursprung — wie wir sehen werden ganz richtig — betonen. Selbst E. W. Schulz, dem hochverdienten ersten Erforscher der Kunstdenkmäler Süditalien's, waren sie entgangen, was in der strengen Clausur aller innerhalb der Mauern des Nonnenklosters gelegenen Räume seine Erklärung findet.

Schon die bauliche Anlage der alten Kirche, eines länglichen Rechtecks mit westlichem fünfseitigem Chorausbau aus dem Achteck in einfach gothischen Formen, ist originell: der Hauptraum ist zur Hälfte zweigeschossig, wobei der über dem kreuzgewölbten dreischiffigen unteren Geschosse angeordnete ungetheilte Oberstock für die Nonnen reservirt war (eine Disposition, wie wir sie in der Gothik sonst nicht, wohl aber in der Renaissance an einigen Beispielen, z. B. S. Felice in Florenz nachweisen können).

Sämmtliche Wände des Baues waren mit Fresken bedeckt; ausser Ueberresten derselben an den Wänden der eingeschossigen, dem Chor zu gelegenen Hälfte desselben (Scenen aus der Apocalypse, Propheten- und Apostelgestalten) und am Triumphbogen (Engelglorien) haben sich an den beiden Seitenwänden des den Nonnen reservirten vorderen Oberraumes vier Cyclen mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi und den Legenden der hh. Katharina, Elisabeth und Agnes, sowie an der vorderen (inneren Fassaden-) Wand ein grosses, ihre ganze Fläche mit Ausnahme der beiden schmalen und hohen gothischen Fenster einnehmendes jüngstes Gericht in verhältnissmässig gutem Zustande erhalten. Sie sind es, die den Verfasser vorzugsweise beschäftigen. Er giebt eine genaue Beschreibung derselben unter besonderer Hervorhebung der ikonographischen Momente, wobei sich ihm für die Scenen der Passion und der Heiligengeschichten die enge Befolgung des Textes der Legenda aurea ergiebt, wie sie in solch' genauem Anschluss bei analogen Schöpfungen jener Epoche zu den Ausnahmen zählt (so stellt z. B. der Künstler alle die 13 Erscheinungen Christi nach seinem Tode dar, wie Jacobo de Voragine sie in seinem Kapitel „De Resurrectione Domini“ anführt, und gar in den Heiligenlegenden folgt er Schritt für Schritt seinem Gewährsmann). Ueberdies hebt Bertaux ihre Bedeutung als eines der hervorragendsten Monumente der religiösen und zugleich officiellen Kunst der Anjou's hervor, wie sie sich namentlich unter König Robert in Neapel herausbildete. Die dort beliebte Glorification der Mitglieder der Herrscherfamilie und ihrer h. Patrone weist der Verfasser schon in unseren Bildern an den im Wandgemälde des Jüngsten Gerichts enthaltenen Bildnissen Karl II., seiner Gemahlin Maria und deren Kinder nach.

Auf die Frage nach der kunstgeschichtlichen Stellung unserer Fresken übergehend betont Bertaux, unter Abweisung der durch beschränkten

Localpatriotismus eingegebenen Attribution Salazaro's an eine einheimische Malerschule ihren toscanischen Ursprung, der in der That für jedermann, dem die Leistungen des Trecento in Toscana vertraut sind, ausser allem Zweifel steht. Ebenso entschieden erklärt er sich gegen ihre Zuweisung an die Schule Giotto's durch Cavalcaselle. Nachdem er in einer feinsinnigen Charakteristik der Kunst des grossen Initiators ihre springenden Momente festgestellt, wird es ihm leicht, nachzuweisen, dass eben sie an dem in Frage stehenden Kunstdenkmal nicht vorhanden sind. Indem er dieses nun aber namentlich nach den darin zur Verwendung gebrachten ikonographischen Motiven im Einzelnen analysirt, wobei er ebenso ausgebreitete als gründliche Kenntnisse in diesem Zweige der Kunstwissenschaft offenbart, gelangt er zu den folgenden Ergebnissen:

Die Ikonographie der Fresken von S. Maria di Donna Regina weicht eben so sehr durchweg von derjenigen Giotto's in seinem Arenacyclus ab, als sie zahlreiche Analogien mit der von der Sieneser Malerschule befolgten, vor allem derjenigen der Lorenzetti zeigt. In Manchem geht sie auf Duccio und selbst direct auf byzantinische Traditionen zurück. In der Composition offenbaren unsere Wandgemälde mehr jenen erzählenden als dramatischen Charakter, der den Sienesen eignet, welche sich von dem Einfluss der Kunstweise Giotto's freigehalten haben. Sie zeigen somit jene Vorliebe für malerische und gegenständliche Details, für den viel mehr feinsinnigen als energischen Ausdruck von Leben und Bewegung, jene Gleichgiltigkeit gegen die Verkörperung ernster und tiefer Gedanken, die das unterscheidende Merkmal der Nachfolger Duccio's und Simone Martini's gegenüber der Schule Giotto's bilden. Unsere Fresken finden sonach ihre kunstgeschichtliche Stelle zwischen Duccio und Pietro Lorenzetti. Indem nun Bertaux, um diese Stelle womöglich zu individualisiren, sie einer genauen Untersuchung sowohl vom Standpunkte ihrer Technik, als in Rücksicht auf Typen, Zeichnung und Modellirung unterwirft, stellt er fest, dass sie in jener ersteren Beziehung ebenso strenge den byzantinischen Ausführungsrecepten folgen, als sie durchaus nichts mit der durch Giotto initiirten Art des technischen Verfahrens gemein haben. In letzterer Beziehung gelangt er dazu, drei verschiedene Künstler zu unterscheiden. Der erste, von dem die Scenen der Apocalypse, der Passion und das jüngste Gericht herrühren, folgt frei der Tradition Duccio's, ohne andere Einflüsse sonst auf sich einwirken zu lassen; der zweite, der die Elisabethlegende malte, steht in seinen Typen den Scenen aus dem Leben des h. Martinus am nächsten, die Simone Martini in der Unterkirche zu Assisi ausführte; der dritte endlich (Legende der hh. Catharina und Agnes) nähert sich in der einfachen Anordnung der Composition noch am meisten der Weise der Giottesken, bewahrt aber in den Typen die Charakteristika der Sieneser Schule und kommt darin den Fresken Pietro Lorenzetti's in Assisi am nächsten. Keiner der drei Meister lässt sich aber mit irgend einem der Künstler indentificiren, von denen uns in Toscana Schöpfungen erhalten geblieben sind. Der einzige, der gleich ihnen in seiner Ikonographie reich-

liche byzantinische Reminiscenzen bewahrt, dessen Compositionen, gleich den ihrigen, selbst wo sie dramatische Motive behandeln, vorzugsweise im Charakter der Erzählung sich bewegen, dessen Typen — darin den ihren analog — die Mitte halten zwischen der etwas weichen Grazie Duccio's und der fast starren Energie Giotto's, ist Pietro Lorenzetti. Doch ist er als Schöpfer der Neapler Freskencyclen absolut auszuschliessen.

In den folgenden beiden Abschnitten fixirt der Verfasser, unter Heranziehung sämmtlicher einschlägigen Indicien, den Zeitpunkt der Ausführung der letzteren zwischen 1320 und 1330 (nur das Jüngste Gericht könnte nach 1332 entstanden sein), also bevor Giotto seinen zweijährigen Aufenthalt in Neapel genommen hatte (1330—1332) und stellt endlich die urkundlichen Notizen zusammen, die sich auf die Anwesenheit toscanischer Künstler in Neapel schon seit Beginn des Trecento beziehen: so eines gewissen Montani d'Arezzo (zwischen 1305 und 1313 nachweisbar), ferner mehrerer ungenannter Mosaicisten und Bildhauer, die 1314 der berühmte Kanzler Bartol. da Capua zur Ausschmückung seines neuerbauten Palastes von der Domopera zu Orvieto verschrieb, endlich vielleicht sogar Simone's di Martino, der (nach 1317) für König Robert das heute in S. Lorenzo bewahrte Triptychon ausführte. An einen Sieneser Künstler, nicht an das damals schon anerkannte berühmte Haupt der Florentiner Malerei, wandte sich also der König um ein Votivbild seines Hauses, und zu gleicher Zeit als Sieneser Maler die Stiftung der Königin Maria mit Wandgemälden schmückten, war es auch wieder ein Sieneser Bildner, der ihr Grabmal für dieselbe Kirche meisselte.

Diesem, Tino da Camaino, und seinen Arbeiten in Toscana und Neapel, sowie den Schöpfungen seiner Schule sind die beiden folgenden Kapitel gewidmet. Die knappe Uebersicht und Würdigung der ersteren, überall unter Beibringung der urkundlichen Zeugnisse, ist das Beste und Vollständigste, was bisher über den Meister geschrieben wurde. Ausser den drei Grabmälern, für die seine Autorschaft documentarisch feststeht, theilt ihm Bertaux auch die beiden Monumente der Maria von Calabrien († 1328) in S. Chiara und der Catharina von Oestreich († 1323), ersten Gemahlin Carl's von Calabrien in S. Lorenzo zu. Betreffs des ersteren bedarf es bei dessen grosser Stilanalogie mit jenen beglaubigten Werken keiner besonderen Beweisgründe; die erhebliche Abweichung in der Composition und im Charakter des letzteren von dem frühesten der drei beglaubigten Werke Tino's in Neapel, dem Monument der Königin Maria († 1323) in S. Maria Donna Regina, begründet Bertaux mit dem eigenthümlichen Ort seiner Aufstellung zwischen zwei Chorpfeilern und mit dem Umstande, dass es als die früheste seiner Neapler Arbeiten noch vor dem Grabmal der Königin Maria entstanden war (dieses wurde erst 1325 in Angriff genommen, jenes sofort nach Katharina's Tode). Vergleicht man aber seinen Stilcharakter mit demjenigen von Tino's hervorragendstem toscanischen Werke, dem Grabmal Heinrich VII., so bieten sich soviel Analogien, dass die Annahme eines und desselben Meisters für beide ge-

rechtfertigt erscheint. (Im Vorübergehen bekämpft Bertaux den Restitutionsversuch Suppino's für das Grabmal Heinrich VII. [siehe Arch. stor. dell Arte 1895, pg. 177 ff.] mit den triftigsten Gründen, unter denen uns derjenige als entscheidend erscheint, wonach sich das Mittelalter nie erlaubt haben würde, die Gestalt des Heilandes, umgeben von vier Evangelisten als Stütze eines Sarkophags, und sei es selbst der eines Kaisers, zu verwenden.) Schwieriger bleibt die Bestimmung seines Antheils an den Grabmälern Fillipp's von Tarent und Giov. da Durazzo's, beides Söhne Karl's von Calabrien. Nur soviel lehren uns ihre in S. Domenico, sowie im Klosterhof von S. Chiara vorhandenen Bestandtheile (s. Repertorium XXII, 85), dass sie aus der Schule wo nicht Werkstatt des Meisters hervorgegangen sind, der übrigens auch als Baumeister im Dienste Königs Robert eine weitverzweigte Thätigkeit entfaltete.

Allein auch nach seinem Tode (den Bertaux auch Ende 1337 zu fixiren vermochte) finden Sienesische Künstler mit Vorliebe Beschäftigung am Königshofe: der Goldschmied Lando di Pietro, seit 1339 in Neapel ansässig, hat ebensowohl Goldschmiede- als Ingenieursarbeiten auszuführen, und viel später, unter Giovanna I. und Karl v. Durazzo arbeitet der Maler Andrea Vanni zweimal daselbst. So behauptet die Sieneser Kunst hier vor der Florentinischen das Feld, trotzdem der Führer der letzteren auf den Kampfplatz herabgestiegen war, — und erst mit den Schöpfern des Grabmals Königs Robert († 1343) erobert sich die Kunstweise Andrea Pisano's ein Fleckchen der bis dahin ausschliesslich von den Sienesern behaupteten Kunstdomäne.

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Dr. Max Wingenroth. Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli, eine kunstgeschichtliche Studie. Heidelberg, 1897. 98 S.

Die Jugendarbeiten des Benozzo traten bisher sowohl in der wissenschaftlichen Berücksichtigung als auch in der künstlerischen Werthschätzung hinter den reicher belebten Werken seiner Reifezeit zurück. Theils müssen sie an entlegenen Orten in der Provinz aufgesucht werden, theils greifen sie ein in das Schaffen des Fra Angelico, dessen Werke bisher nur wenig von der stilkritischen Forschung berührt worden sind. Hier setzt die vorliegende Studie ein und zwar so intensiv, dass sie eher das weit ausgreifende Schlusscapitel einer kritischen Monographie des Fra Angelico als die Einführung in das ausgedehnte, aber wenig entwickelungsreiche Schaffen des Benozzo genannt werden darf. Mit Fleiss und Aufmerken auf seinen manchmal verwickelten Gegenstand ist W. zu Werke gegangen; er beherrscht sein Material und zeigt, dass er methodisch arbeiten gelernt hat. Die Mängel, die der Arbeit trotzdem anhaften, wird man gern geneigt sein mit dem Hinweis auf die Erstlingsschrift zu entschuldigen, ausge-

nommen den einen, dass fast durchgängig die Frische des Gestaltens und das Bemühen um den treffenden Ausdruck vermisst wird.

In den ersten beiden Capiteln der Schrift werden die bekannten Nachrichten zusammengestellt und die gesicherten frühen Werke (Montefalco etc.) einer eingehenden Besprechung unterzogen. Dabei spürt man den litterarischen Neuling ebensowohl in den langathmigen Beschreibungen, die leider keine Illustration abgekürzt oder überflüssig gemacht hat, wie auch in dem Behagen, mit dem die Legende, darunter eine in allen Einzelheiten so wohlbekannte wie die des hl. Hieronymus, nochmals vorgetragen wird.

Mit dem 3. Capitel setzt die selbständige Arbeit d. Verf. ein. Es behandelt die Fresken aus dem Leben der hl. Rosa in Viterbo. Ehe diese Malereien 1632 heruntergeschlagen wurden, erhielt Francesco Sabbatini den für die damaligen Verhältnisse höchst bemerkenswerthen Auftrag, Copien anzufertigen. Die leicht aquarellirten Federzeichnungen, in denen Sabbatini mühevoll seinem alten Vorbild nachging, werden im Municipio zu Viterbo gezeigt. W. beschreibt sie ausführlich, und wir haben allen Grund, ihm für den Hinweis auf diese fast unbeachteten Erinnerungen an das Quattrocento dankbar zu sein. Nur muss dieses Material zweiter Ordnung mit grösster Vorsicht ausgenutzt werden; denn wenn auch Sabbatini die Treue seiner Arbeit beschworen hat, so ist diese doch künstlerisch recht erbärmlich ausgefallen. Man denke einen secentistischen Dilettanten auf den Spuren des Quattrocento! Die Freude, der Forschung hiermit bislang unbenutztes Material an die Hand geben zu können, hat das kritische Urtheil d. Verf. getrübt und ihn zu Schlüssen verleitet, die man vor der Beschaffenheit dieses Materiales nicht anerkennen kann.

Mit diesen verlorenen Fresken, die inschriftlich aus dem Jahre 1453 herrühren, stossen wir schon an die Grenze der Jugendentwicklung Benozzo's. Von hier über- und zurückblickend, sucht der Verf. im 4. Capitel den Inhalt der Lehrjahre Benozzo's zu erkennen und zu reconstruiren. Hier liegt der Kern der Studie: die Frage nach dem Verhältniss von Fra Giovanni zu Gozzoli. Vasari nennt Benozzo schlechtweg „discepolo dell' angelico Fra Giovanni“. Seither ist man stets bemüht gewesen, den Widerspruch zwischen dem ernsten, gesammelten Schaffen des Lehrers und der heiteren Sorglosigkeit des Schülers zu erklären, nicht ohne etwelche Seitenblicke auf die Verweltlichung des Florentiner Lebens in der 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts. Unsere Nachrichten stehen aber der Behauptung Vasari's entgegen. Der junge, vierundzwanzigjährige Benozzo tritt zunächst in die Werkstatt des Ghiberti auf drei Jahre (1444--47) ein. Diese Thatsache spricht wohl für die damals traditionelle künstlerische Erziehung in der bottega eines Goldschmiedes. Nach Ablauf der ausbedungenen Frist geht Gozzoli als Gehilfe („consocius“), keineswegs als Schüler zu Fra Angelico über. Ihre erste gemeinsame Arbeit sehen wir an der Decke der Briziokapelle im Dom zu Orvieto. Was W. dort für Benozzo in Anspruch nimmt, stimmt völlig mit dem Stil

der Jugendwerke überein. Der Ausführung, nicht dem Entwurfe nach, rührt das Gewölbefeld mit dem Weltenrichter, sowie die obere Hälfte der Pyramide, in der sich der Chor der Propheten aufbaut, sicherlich von Benozzo her.

Ohne die Arbeit in Orvieto zu Ende zu führen, kehrte Fra Giovanni mit Benozzo Ende September 1447 nach Rom zurück, um dort einer schon früher mit Papst Eugen IV. eingegangenen Verpflichtung nachzukommen. Die damals entstandene Ausmalung der Cappella del Sagramento ist indessen mit der Kapelle selbst bei einem Umbau zerstört worden. Unter dem Nachfolger Eugen's auf dem päpstlichen Stuhl, Nicolaus V., entstand dann jenes Werk Fra Angelico's, das den grossartigen Abschluss seiner Künstlerlaufbahn bildet: die Nicolauscapelle im Vatikan. Schon Dobbert, mit dem W. in der stilkritischen Vertheilung bis auf einen Punkt übereinstimmt, hat eine gewisse Divergenz zwischen den Geschichten des Protomartyr in den Lünetten und der Laurentiuslegende in den unteren Wandstreifen festgestellt. Die Mitarbeiterschaft Gozzoli's steht hier ausser Frage. Ob sie sich auch auf die für Fra Angelico ungewöhnlich reiche und machtvoll ausladende Architektur soweit erstreckt, wie W. annimmt, möchte ich indessen bezweifeln. In einer späteren, in diesen Heften (Band XXI, 1898) publicirten Studie hat W. selbst an einem Beispiel, dem Thron der Madonna, das Vorschreiten Fra Giovanni's zu immer freieren und geräumigeren Architekturformen im Geiste der Frührenaissance nachgewiesen. Und war nicht gerade Rom der Boden, architektonisches Form- und Raumgefühl an den erhabenen Mustern seiner antiken Denkmale zu bilden zu entwickeln? Zudem unterscheiden sich die architektonischen Hintergründe der Nicolauskapelle durch gewählteren Geschmack und geschmeidigere Formen von denen Gozzoli's in Montefalco. Dies ist dem Verf., wie es scheint, nicht entgangen, hat indessen leider zu einer chronologischen Verwirrung geführt, gegen die Autorität der Documente. W. rückt die Vollendung der Kapelle auf vier Jahre hinaus, und sucht durch dies gewaltsame Vorgehen einerseits die schnelle Entstehung zwischen 1447 und 1449 aufzuheben, andererseits die räthselhafte Lücke im Schaffen Benozzo's zwischen 1453 und 56 auszufüllen. Die genaue Einsicht in die Documente gestattet dies Umstossen von Thatsachen nicht: an der Vollendung der Nicolauskapelle im Jahre 1449 darf nicht gezweifelt werden.

Auf die Frage nach dem eigentlichen Lehrer Benozzo's weiss W. nur eine hypothetische und keineswegs einleuchtende Antwort zu geben. Er nennt Paolo Uccello. Die Vorliebe für allerhand perspectivische Probleme, für Verkürzungen, für die „merkwürdigen, gartenartigen, in Felder getheilten Landschaften“ und endlich die Thatsache, dass ehemals, d. h. vor Crowe und Cav., eine zweifelsohne dem Uccello angehörige Jagdscene in Oxford Gozzoli zuertheilt war, sind zu schwache Gründe für eine so schwer ins Gewicht fallende Behauptung. Die Frage, wer der Lehrer des Benozzo gewesen sei, halte ich nach wie vor für eine offene.

Nahm schon bisher W.'s Arbeit mannigfach Stellung gegen einige, thatsächlich unhaltbare Behauptungen Morelli's, so ist das 5. Capitel „Benozzo's Einfluss auf die umbrische Malerschule" eine scharf zugespitzte Antithese gegen Morelli's Ansicht von der starken Einwirkung Benozzo's auf die umbrische Localschule. W. stellt den richtigen Satz auf, dass „Masaccio ausgenommen, sämmtliche grossen Vertreter der neuen Kunstrichtung selbst in Perugia und Umgegend gewesen sind oder doch gute Proben ihres Schaffens dahingesandt haben". Der Ueberblick, den W. im Anschluss daran über die Entwickelung der Schule und ihre hervorragenderen Vertreter giebt, ist gar zu dürftig und schülerhaft, um Klarheit zu schaffen. Hier fehlt es an Durcharbeitung und Materialkenntniss. Derselbe Tadel trifft den überflüssigen Anhang, überflüssig, weil „einige" Zeichnungen Benozzo's aufs Gerathewohl herausgegriffen und classifizirt wurden. Mit einer Zusammenstellung der echten Zeichnungen Gozzoli's hätte sich der Verf. ein wesentliches Verdienst erwerben können. Wenn er statt dessen mit einer an Unsicherheit grenzenden Vorsicht den stehenden Mönch (Br. 40) und den Löwen (Br. 37) im British Museum oder gar die Croûte des Dornausziehers ebenda (Br. 41) auf Gozzoli bestimmen möchte und so offenkundige Copien wie Brit. Mus., Br. 39, Uffizien, Br. 250, dem Benozzo zumuthet, so hat er sich von der allerdings nicht leicht zu erkennenden Zeichnungsmanier des Künstlers keine klare Vorstellung gebildet.

Wohlthuend wirkt, wie massvoll W. den so oft überschätzten Meister beurtheilt. Es ist nicht gerade originell, verdient aber immer aufs Neue hervorgehoben zu werden, dass neben der ernsten poetischen Gestalt des Fra Angelico sein „consocius" als kleines unruhiges Talent erscheint, dessen Vorzug mehr die immer muntere Laune als der künstlerische Ernst gewesen ist. *Hans Mackowsky.*

Berthold Haendcke, Dr., o. ö. Professor: Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel), 1899, 8°,40 S. m. 2 Lichtdrucktafeln.

Die nicht umfangreiche Studie befasst sich mit den in Wasserfarben ausgeführten landschaftlichen Studien Dürer's, also nur mit einem Bruchtheile der Landschaften Dürer's überhaupt, den man allerdings mit Recht als „die selbständigen Landschaften des Meisters gelten" lassen kann. Trotz des beschränkten Umfanges enthält die Arbeit eine Menge sehr werthvoller Ergebnisse, theils vollständig gesichert, theits mit Scharfsinn und fein abwägender Kritik vorgetragen und geeignet, weitere Erörterung wiederholt aufgeworfener Dürerfragen neu anzuregen. In erster Linie kommen dieselben der oft besprochenen ersten Reise Dürer's nach Italien vor 1505 zugute. Für den Nachweis der letzteren gewinnt H. in einer Reihe von Landschaften neue Stützpunkte. Die schwalbenschwanzförmige Zinnenform des Pariser Blattes (L 301) mit der von Staarenschwärmen

umflogenen Burg wird geschickt für die Bestimmung des Entstehungsortes benützt, der in Südtirol oder Italien zu liegen scheint (S. 10 und 11); denn das Blatt, als Ganzes betrachtet, lässt den Gedanken an Augsburger Einflüsse entschieden abweisen. Stärkere Beweiskraft möchte Ref. der Feststellung beilegen, dass der Ort auf dem Stiche „das grosse Glück" nichts anderes als Klausen in Tirol sein kann. Der gute Bildschmuck der Schrift ermöglicht eine genaue Ueberprüfung und Vergleichung der Einzelheiten, die jeden Unbefangenen von der Richtigkeit der von H. zum ersten Male erhärteten Thatsache zu überzeugen vermag. Im Zusammenhange damit werden die „fenedier klausen" und „Trient" einer näheren Betrachtung unterzogen, und für das interessante Blatt „welsch perg" eine neue, im ersten Augenblicke überraschende Deutung beigebracht. Die Beziehung auf Welsberg im Pusterthale leuchtet nach den vorausgegangenen Darlegungen besonders über Klausen vollkommen ein. Hätte sich hier nicht für die Form „Welschperg" statt des heute üblichen Welsberg irgend ein zeitgleicher urkundlicher Beleg aus Tiroler Quellenmaterial beibringen lassen? Eine oder mehrere Stützen dieser Art wären der Haltbarkeit der von H. vorgeschlagenen Deutung gewiss vom Nutzen gewesen. Gerade weil heute die Wortformen sich nicht ganz decken, hätte um so mehr beachtet werden sollen, ob die Wortform der Berglandschaft, die wohl nach Vollendung der letzteren beigesetzt wurde, auch mit jener des Ortes um die Wende des XV. und XVI. Jahundertes sich nachweissbar deckt. Eingehend beschäftigt H. sich mit Dürer's Verweilen in Trient, das er mit Recht auf einige Tage ansetzt (S. 20 und 21), und fasst sorgsam des Meisters Studienplätze im Verhältnisse zur vorliegenden Arbeit ins Auge; mit dem Blatte „Innsbruck" schliesst die Betrachtung der von Dürer selbst bezeichneten Tiroler Orte. In dem heute noch Tausende und Tausende entzückenden Berglande war ihm augenscheinlich auf der Heimkehr aus dem Süden (S. 7) das Herz für die Schönheiten der Landschaft an sich aufgegangen. Allen Einzelheiten sachgemässe Betrachtung schenkend und auch die Fragen der Technik und Formenbehandlung stets im Auge behaltend, stellt H. fest, wie diese Auffassung der Landschaft, die hier Endzweck der Malerei wurde, in einer Reihe anderer Blätter nachwirkt, ausreift und selbst zur „reinen Freilichtmalerei" (S. 37) sich wandelt. Minder ertragreich für das in Erörterung stehende Thema erweist sich der künstlerische Nachlass der Reise in den Niederlanden, die mehr kleine, schnell hingeworfene Entwürfe umfasst.

H. hat sich durch seine Abhandlung ein bleibendes Verdienst erworben. Eine bestimmte Gruppe von Dürerarbeiten ist von einem neuen, recht dankbaren Gesichtspunkte aus betrachtet, wobei sich die Grundlage für die Darstellung eines hochwichtigen Abschnittes in der Entwickelungsgeschichte des grossen Nürnberger Meisters verlässlich erweitert. Dass Einflüssen, die sich beim Durchwandern der Tiroler Berge und Thäler dem jugendlich empfänglichen Künstlergemüthe aufdrängten, eine massgebende Rolle, ja nahezu die Führung zufällt, ist nach H.'s umsichtigen

und vorurtheilsfreien Darlegungen überzeugend erwiesen. Die Forschung gewinnt damit einen neuen brauchbaren Beitrag für den Ausbau des Lebensganges des grössten deutschen Künstlers aus Nürnbergs Glanzzeit.

Joseph Neuwirth.

Vandyck's Pictures át Windsor Castle, historically and critically discribed by **Ernest Law, B. A.** with Plates in Photogravure. Franz Hanfstaengl, Munich 1899. Gr. Fol. 106 S. XXX Taf.

Unter den Huldigungen, die dem Meister bei seiner dreihundertjährigen Geburtstagsfeier dargebracht werden, dürften wenige bedeutungsvoller sein als diese Publication seiner Windsorbilder, denen sich noch eines aus Hampton Court und vier aus Buckingham Palace anschliessen. Vandyck's englische Bildnisse gehören vielleicht nicht zu seinen intimsten und ebensowenig zu seinen monumentalsten Schöpfungen, immerhin geben sie eine so glänzende Schilderung der Gesellschaft am Hofe Karl I., wie sie in ähnlicher Weise kaum das Werk eines anderen Künstlers aufweist. Vortrefflich sind die Hanfstaengl'schen Heliogravuren und durchaus zweckentsprechend ist der nur etwas weitschweifige Text von Ernest Law, der alles Wissenswerthe, über das einzelne Bild sowohl wie über die dargestellte Persönlichkeit, vorbringt. Beabsichtigt wird ferner, die im englischen Privatbesitz befindlichen Vandycks, sowie die Bilder der übrigen alten Meister, die sich sowohl in Windsor Castle wie in den anderen Königlichen Schlössern befinden, in ähnlicher Weise herauszugeben.

Museen und Sammlungen.

Aus den k. Museen zu Berlin.

Anknüpfend an den Bericht, der im XX. Jahrgange dieser Zeitschrift (S. 76 ff.) erschienen ist, zähle ich diejenigen Gemälde und Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance auf, die in den letzten zwei Jahren den Berliner Museen gewonnen wurden. Dank der energischen Hülfe des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins konnten die Sammlungen auch in dieser Berichtsperiode merklich bereichert werden.

Von altniederländischen Gemälden kam der Crucifixus von Jan van Eyck in der Galerie zur Aufstellung, der bereits auf der Renaissance-Ausstellung aus Berliner Privatbesitz im Frühjahr 1898 viel Aufmerksamkeit und Meinungsstreit geweckt hat. In der Mitte Christus am Kreuze, in der Linie traditionell befangen, im Ausdruck düster, mit eindringlicher Veranschaulichung des schmerzvollen Sterbens, rechts der Evangelist, links Maria, mit kühn gestaltetem, scharf unterschiedenem Ausdruck des tragischen Anteils. Hinter den Figuren, erst scheinbar steil ansteigend, dann im Hintergrunde weit sich dehnend die überaus reiche Landschaft, wohl der beste Theil des Ganzen, überlastet mit tausend unmittelbar beobachteten Einzelheiten. Eine Vergleichung dieser Landschaft mit dem Grunde in den Flügeln des Genter Altares muss, wie mir scheint, jeden Beobachter zur Ueberzeugung bringen, dass hier und dort dieselbe einzigartige Naturbeobachtung gestaltet hat, die jeden Theil in seinem stofflichen Wesen, seiner plastischen Form und seinem Umriss zur Illusion nachzubilden vermag, das Verhältniss der Theile aber, den Zusammenhang der Dinge noch nicht in ebendem Grade beherrscht. Ein jugendliches Zuviel, das der Kunst der v. Eyck charakteristisch ist. Im Jahrbuch der pr. Ksts. und der Publication der Berliner Renaissance-Ausstellung ist versucht worden, gegen manchen, mündlich laut gewordenen, Widerspruch die Eyck'sche Autorschaft aufzuzeigen. Hier sei nur wieder darauf hingewiesen, dass das Bild von Holz auf Leinwand übertragen worden ist. Wie sehr häufig bei diesem Verfahren, ward die Farbfläche ein wenig beschädigt. Die Structur der Leinwand scheint fast überall durch die zarte Farbenschicht hindurch und giebt ein etwas fremartiges Aussehen, indem sie der Malerei die natürliche, emailleartige Glätte und Geschlossenheit nimmt.

Minder bedeutend als dieses Passionsbild ist eine kleine altniederländische Madonna, die in Mittelitalien erworben wurde und die im Frauentypus, sowie in den Landschaftsmotiven deutlich die Kunstart des Dirk Bouts zeigt. In der Gruppe der Madonnen-Halbfiguren im Stile des Löwener Meisters, gehört unsere Tafel freilich nicht zu den feinsten und kann sich an Sorgfalt der Durchführung namentlich nicht mit dem schönen Bilde messen, das George Salting auf der Spitzer-Auction erwarb. Das hübsche Motiv der Bewegung des Kindes — das Christkind fasst mit der rechten Hand die grosse Zehe des rechten Fusses — scheint die Zeitgenossen des Bouts erfreut zu haben. Die Composition wurde wiederholt. Die Tafel ist rein und vollkommen erhalten.

Ins XVI. Jahrhundert leitet über die aus der Galerie Mansi in Lucca erworbene „Hl. Magdalena", die als einzige vom „Cicerone" auf italienischem Boden notirte Schöpfung des Quentin Massys wohl bekannt war. Offenbar giebt die von Scheibler vorgeschlagene Bestimmung den Ort und die Zeit der Entstehung des Gemäldes richtig an, aber ich möchte doch den Zweifel nicht unterdrücken, ob Massys selbst der Maler dieser eigenthümlich fesselnden Gestalt ist. Namentlich die koloristische Haltung der Malerei, wesentlich braun in braun, unterscheidet sich deutlich von der auf entschiedene, helle Lokalfarben gestellte Art des Antwerpener Hauptmeisters. Fernere Beobachtungen werden vermuthlich als den Maler unseres Bildes einen ausgezeichneten Zeitgenossen des Massys feststellen, von dem noch hie und da andere Arbeiten bemerkt werden dürften.

Das in der geschlossenen Wirkung seiner Linie und seiner farbigen Erscheinung classische Holbein-Portrait, das auf der Nachlassversteigerung des englischen Malers Millais erworben wurde, ist, seitdem es sich in Berlin befindet, mehrfach abgebildet und wohl bekannt geworden.

Von den Bildern des XVII. Jahrhunderts, die als Gewinn der letzten zwei Jahre in die Berliner Galerie gekommen sind, erregt die kühne Bildnisstudie Rembrandt's, die den durch Sorgen und Leiden verwüsteten Kopf des Bruders unter einem prunkvollen vergoldeten Helm darstellt, überall mit der schneidenden Dissonanz Bewunderung, der ein leises Befremden beigemischt ist. Ferdinand Laban hat den tiefen Gehalt dieses Gemäldes mit einem Aufsatz in der „Zeitschrift für bildende Kunst" ausgeschöpft.

Als ein prächtiges Stück Malerei, aus den besten Ueberlieferungen genährt, durch die Vorbilder des Rubens sowohl wie des Tizian angeregt, erscheint die Jugendarbeit v. Dyck's, die im Bade überraschten Nymphen. An Leuchtkraft der tief gestimmten Färbung, an Freiheit der Pinselführung stehen die späteren Schöpfungen des Meisters weit zurück hinter dieser Malerei. Als Geschenk eines Londoner Kunstfreundes kam das Gemälde in die Berliner Galerie.

Eine so umfangreiche und wichtige Bereicherung der Sammlung der niederländischen Gemälde des XVII. Jahrhunderts, wie sie seit der Einverleibung der Suermondt-Galerie nicht erfolgt ist, glückte, mit Hülfe des

Kaiser Friedrich-Museums-Vereins, dadurch, dass als Antheil an dem Verkaufe der Clinton-Hope-Sammlung sieben Bilder dem Berliner Museum gesichert wurden. Die Auswahl aus der berühmten englischen Sammlung, die an Werken der holländischen Genremalerei unvergleichlich reich war, wurde so getroffen, dass einige schmerzlich empfundene Lücken der Berliner Galerie gefüllt werden konnten. So fehlte eine Landschaft des Rubens, wie vielseitig der vlämische Hauptmeister auch vertreten war. Zwei ungleichartige Landschaftsdarstellungen des Meisters wurden aus der Hope-Sammlung erworben, eine kleine, goldene Farbenskizze, die eine Ebene mit einem Thurm im Lichte des Sonnenaufgangs oder Sonnenuntergangs darstellt und als leichte, höchst geistreiche Studie zu einem Bilde des Louvre erscheint, und dann eine grössere, anscheinend frühere, durch die grandiose Komposition weit mehr als durch Farbenwirkung interessirende Darstellung eines vom Meer umbrandeten Vorgebirges, das Bolswert mit dem Titel „der Schiffbruch des Aeneas“ gestochen hat.

Unter den holländischen Genrebildern steht an Werth voran das farbenreiche Bild des Delft'schen Vermeer, das eine junge Dame und einen Herrn in einem Zimmer darstellt. Die strahlende Helligkeit, die Illusion der Räumlichkeit und der Luft, die köstlichen Localfarben, die zu einer kühnen Harmonie verbunden sind, die geistreiche Pinselführung und nicht zuletzt die ausgezeichnete Erhaltung der Malerei lassen dieses Gemälde als eine der glücklichsten Schöpfungen erscheinen, die von dem selbständigen, seltenen und spät zur Anerkennung gelangten Meister uns erhalten sind.

Drei reiche und bedeutende Compositionen von Jan Steen besass die Clinton-Hope-Sammlung, deren eine, die „Kindtaufe“ in die Berliner Galerie gekommen ist. An satter Leuchtkraft der Färbung — Jan Steen ist ja häufig etwas scharf und bunt — und an Sorgfalt der Durchführung ragt diese liebenswürdige und vergleichsweise sittsame Darstellung einer Familienfestlichkeit empor aus der grossen Zahl ungleichwerthiger Schöpfungen des Meisters.

Der „Nicolas Maes“ der Hope-Sammlung war um so willkommener, als dieser Genremaler, der in seiner Jugend unter Rembrandt's belebender Anregung eine sehr gesunde Kunst übte, um später in schale Manier zu verfallen, so gut wie gar nicht in Berlin vertreten war. Das mit einer dubiosen Signatur bezeichnete Schweineschlachten aus der Suermondt'schen Sammlung kann nicht als eine Arbeit des Meisters anerkannt werden. Das neu erworbene Gemälde stellt eine alte Frau dar, die Aepfel schält, und gehört zu einer Gruppe von Schöpfungen mit nah verwandten Motiven in Brüssel, Amsterdam u. a. O. Mit den anderen Gliedern der Gruppe theilt unser Bild das tiefe Helldunkel, in dem Roth als einzige entschiedene Localfarbe herrscht, und die liebevolle Auffassung des beschaulichen Alters.

Das Gemälde des Adriaen v. d. Velde aus der Hope-Sammlung, die „Farm“ hat unter den Schöpfungen des fruchtbaren Meisters kaum

seines Gleichen. Die parkartige Landschaft in allen Details, die Menschen und Thiere darin sind mit verweilender Sorgfalt und mit Schärfe und Genauigkeit in Form und Farbe, etwa mit der Gewissenhaftigkeit Paul Potter's geschildert, das Ganze aber ist weise und fein, in malerischer Gesammthaltung zu einer einheitlichen idyllischen Wirkung gebracht, die Potter auch in seinen guten Werken nicht erreicht. Das Gemälde ist auf Leinwand gemalt, die auf eine Holzplatte geklebt ist. Es ist bezeichnet mit dem vollen Namen des Meisters und der Jahreszahl 1666, genau ebenso wie die schöne „Hirschjagd" im Staedel'schen Institute zu Frankfurt a. M., die auch in den Massen mit unserem Bilde übereinstimmt, so dass die Vermuthung, die beiden Gemälde seien von Haus aus Gegenstücke gewesen, nicht der Berechtigung entbehrt.

Innerlich im festen Zusammenhang mit der Kunst des Adriaen v. d. Velde steht die Kunst des Jan van der Heyde, von dem aus der Hope-Sammlung ein anspruchsloses — doch durchaus würdiges — Bild gewählt wurde, die Ansicht eines Dorfes mit vielen reizenden Figürchen. Häufig und so auch in diesem Gemälde hat Adriaen den Landschafts- und Architekturdarstellungen des wenig jüngeren Malers die Staffage eingefügt, mit jener bescheidenen Meisterschaft, die vielen zeitgenössigen Landschaftsmalern zu Gute kam. In der sachlichen Naturbeobachtung, die jede Einzelheit zur Geltung bringt, und in jenem zarten Geschmack, der vor jeder Trockenheit und Pedanterie bewahrt, ist Jan van der Heyde, von dem die Berliner Galerie bisher nichts besass, hier wie stets ein würdiger Nachbar und Genosse des Adriaen van de Velde.

Eine besonders glückliche Arbeit des Quirijn Brekelenkam, die der Kaiser Friedrich-Museums-Verein aus dem Nachlass des Herrn Martin Heckscher erwarb, schliesst sich den sieben Hope-Bildern, bescheiden in zweiter Reihe bleibend, an. Dargestellt ist eine junge Hausfrau mit ihrer Magd im Zimmer. Das Pendant mit zwei männlichen Figuren ist aus der Heckscher-Sammlung in die Hamburger Kunsthalle gekommen. Ungewöhnlicher Weise nur mit dem Initial „Q." signirt und von 1660 datirt, zeigt die Malerei innerhalb der warmen Tönung, die dem Meister eigen ist, eine blonde Farbigkeit von nicht geringem Reiz.

Italienische Gemälde von hervorragender Bedeutung wurden nicht erworben. Die Strassenansicht, die dem bekannten Gemälde in der Galerie zu Urbino nahe verwandt ist und als „in der Art des Piero della Francesca" bezeichnet wird, kann als höchst eigenartige Decoration erst im Kaiser Friedrich-Museum zur rechten Wirkung gebracht werden. Das kleine, fein in grünlichem Gesammttone gefärbte Bildniss einer Frau vertritt den florentiner Meister Bacchiacca günstiger, namentlich liebenswürdiger, als das figurenreiche Bild der Taufe Christi, das schon in der Galerie war. —

Der Zuwachs, den die Abtheilung der christlichen Bildwerke in der Berichtsperiode zu verzeichnen hat, scheint, namentlich durch die grosse Zahl der Stücke, dem Zuwachse der Gemäldegalerie die Wage zu halten.

Die schon sehr reiche und mannigfaltige Gruppe der dem Donatello nahestehenden Werke wurde durch mehrere altbemalte Stucchi erweitert, unter denen eine sonst nicht bekannte, höchst reizvolle Composition der Madonna mit zwei Engeln durch die wohl erhaltene, den Eindruck der Bronze hervorrufende Bemalung von besonderem Interesse ist. Das Werk ist wohl von einem relativ selbständigen Florentiner Bildner um die Mitte des XV. Jahrhunderts geschaffen. Das Marmorrelief der Madonna aus demselben Kunstkreise — ein Geschenk des Herrn Geheimraths Bode — lässt sich auf einen bestimmten Donatello-Schüler, den Buggiano zurückführen. Die späteren Entwickelungsstufen der Florentiner Steinsculptur sind durch zwei Marmorreliefs von decorativer Bestimmung unter den Neuerwerbungen vertreten. Das eine dieser Reliefs, das zwei sitzende Engel mit dem Zeichen Christi in einem Medaillon darstellt, entstammt der Werkstatt Verrocchio's, wie der Stil deutlich zeigt. Das andere, mehr weltliche Stück, eine Lunette mit zwei stark bewegten Putti, die ein Wappen in einem Fruchtkranze halten, weist die zierliche, technisch meisterhafte Marmorbehandlung auf, die dem Benedetto da Majano, dem letzten Florentiner Meister des Quattrocento, eigen ist.

Eine Madonnendarstellung mit dem unzweideutigen Gepräge der Kunst des Luca della Robbia in der ungewöhnlichen Gestalt einer Lederpressung, erregt um so grösseres historisches Interesse, als die auch sonst nachweisbare Composition zu den ersten Arbeiten des Meisters gehört. Eine Stucknachbildung in Oxford trägt das Datum 1428.

Unter den neu erworbenen kleineren Bronzearbeiten, Plaketten und Statuetten wird der Historiker der italienischen Plastik mehr als ein beachtenswerthes Stück finden. Die grösseren Bronzewerke, wie das ausserordentlich scharf durchgebildete und mit prachtvoller Patina bedeckte Relief, das die Begegnung des hl. Ambrosius mit dem Kaiser Theodosius darstellt und dem Stil nach um 1500 entstanden ist, gehören wie die Mehrzahl derartiger Werke nach Venedig.

Der ausserhalb seiner Vaterstadt Lucca selten vertretene Marmorbildner Matteo Civitale hat das Thonmodell eines Tabernakels mit der ikonographisch auffälligen Darstellung des Marientodes geschaffen. Das Stück ist uns leider nur fragmentarisch erhalten. In den Typen, den — kurzen — Verhältnissen der Figuren wie auch in der architektonischen Decoration zeigt der Meister sich mit aller wünschenswerthen Deutlichkeit.

Mit eben so grosser Bestimmtheit nach den Stilmerkmalen darf die Mönchsfigur des heiligen Bernardin einem ebenfalls höchst seltenen Meister zugeschrieben werden, nämlich dem Niccolo da Bari, der von seinem Hauptwerke, dem Aufsatze der Arca des hl. Dominicus zu Bologna den Beinamen „dell' arca“ führt. Eben auf der Arca stehen genrehaft aufgefasste Statuetten, die höchst entschieden an unsere, in Stuck ausgeführte und alt bemalte Figur erinnern. Die stärkste Wirkung, eine zugleich intime und monumentale Wirkung, geht von der andächtig lesenden Gestalt aus, deren schlichte Selbstverständlichkeit namentlich

darin ruht, dass der Charakter und das Motiv der Haltung in höchster Einheitlichkeit erscheinen.

Von einem anderen, wenigstens zeitweise in Bologna thätigen Bildner, dem berühmten Meister der Medaillenkunst Sperandio rührt die massige, höchst eindrucksvolle Portraitbüste her, die durch eine neuerliche Publication im Jahrb. d. pr. Kst. bekannt gemacht, dem Sperandio aber schon früher, da das Stück noch im römischen Privatbesitze war, von A. Venturi mit einleuchtenden Argumenten zugetheilt worden ist. Selbst unter den Florentiner Portraitbüsten aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts sind nicht viele, die diese erschöpfenden Charakterbilde an die Seite gestellt werden können. Der Thon ist der alten Bemalung beraubt, doch kann man sich kaum vorstellen, wie die Färbung der starken Illusion der Erscheinung ein Wesentliches hinzugefügt habe.

Der grösste Name der italienischen Bildnerkunst, Michelangelo's Name, steht unter einer neu erworbenen Marmorstatuette, die den Apollo in etwa ein Drittel der Lebensgrösse darstellt. Die Arbeit ist unvollendet, der Marmor angehauen in der Weise, die wir von nicht wenigen Schöpfungen Michelangelo's kennen. Die Uebereinstimmung des Kopfes mit den Köpfen in der „Kentaurenschlacht", die Aehnlichkeit der ganzen Figur mit der entsprechenden Gestalt in dem nicht recht gelungenen Jugendwerk des Meisters, Apollo und Marsyas, das Herr v. Liphardt besitzt, erscheint so gross, dass die Forschung in dieser Figur, die Kraft und Schwäche in eigenthümlicher Mischung zeigt, wohl eine Jugendarbeit Michelangelo's, einen Entwurf nach antikem Vorbilde, erkennen wird.

Die Abtheilung der deutschen Bildwerke ist bei den Neuanschaffungen nicht übergangen worden. Von einigen, minder wichtigen Stücken abgesehen, wurde eine ausdrucksvolle, für den Meister höchst charakteristische Holzstatue Johannis des Evangelisten erworben, eine Arbeit des Veit Stoss, mit gut erhaltener Vergoldung und Bemalung. Die Sammlung der Elfenbeinreliefs wurde ausser mit mehreren Stücken byzantinischen Stils durch die merkwürdige Platte mit Christus und den Evangelisten aus der Sammlung Becker bereichert, die W. Vöge als die Arbeit eines deutschen Meisters aus dem X. Jahrhundert jüngst veröffentlicht und gewürdigt hat.

Die fünf Glasfenster Baldung Grien's, die auf der Versteigerung der Douglas-Sammlung für Berlin erworben wurden, sind ebenso wie eine Anzahl Möbel und decorative Bildwerke zur Ausstattung des im Bau befindlichen Kaiser Friedrich-Museums bestimmt und werden vor der Hand nicht zur Ausstellung gelangen. *Friedländer.*

Frankfurt. Städel'sches Institut.

Rasch hat die Verlagsanstalt Bruckmann in München den Pigmentdrucken der alten Pinakothek solche aus der gewählten und interessanten

Galerie des Städel'schen Institutes folgen lassen. Gerade von kunsthistorischer Seite muss dieses Unternehmen mit Dank begrüsst werden. Unter den gegen 260 Aufnahmen findet sich nicht nur die gangbare Waare der Publicumsbilder, sondern auch alles, was wesentlich wissenschaftliches Interesse bietet. Dass nichts wichtiges übersehen wurde, dafür bürgt die von Prof. Weizsäcker selbst getroffene Auswahl. Die Reproductionen sind klar und genau und von dem angenehmen Ton der Braun'schen Publicationen. Die etwa 22 : 29 cm grossen Blätter kosten je 1 Mark und haben den Vortheil sich auch im unaufgezogenen Zustand kaum zu rollen.

Der gleiche Verlag liefert die Illustrationen zu dem im Herbst erscheinenden, von Prof. Weizsäcker redigirten Galeriewerk und zu dem überaus sorgfältig vorbereiteten Katalog der Sammlung, dessen Vollendung wohl nicht mehr lang auf sich warten lassen wird.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Anvers. Exposition Van Dyck. 15 Août — 22 Octobre 1899.

L'Exposition des œuvres de Van Dyck, actuellement ouverte à Anvers, sans être d'une importance numérique bien grande, n'en constitue pas moins un ensemble de très considérable intérêt. La Belgique et l'étranger y concourent par parts à peu près égales, la première par toutes les œuvres de ses églises, de ses musées, de ses galeries particulières; l'autre par un contingent où figurent des créations de toutes les époques de la carrière du maître et spécialement de la manière anglaise, recrutées dans les châteaux de l'aristocratie britannique. Tout cet ensemble résume assez précisément la carrière du peintre.

Sans doute, pour beaucoup d'entre nous, il y a là des pages déjà vues, particulièrement aux exhibitions de la Royal Academy à Londres, et surtout à la Grosvenor Gallery en 1883; il n'en est pas moins d'un haut intérêt pour l'étude de Van Dyck de les trouver ici rapprochées de ses productions immédiatement antérieures ou postérieures. Nous le reprenons ainsi presque à ses débuts, comme dans le Bon Samaritain, exposé par le prince Sanguszko, très curieuse peinture dont le dessin, appartenant à M. Léon Bonnat, est également exposé.

Le même artiste a envoyé une tête d'apôtre, vigoureusement charpentée, à laquelle fait pendant une tête, appartenant à la même suite, celle-là à M. Müller de Berlin. Ce sont d'évidents travaux de jeunesse, de coloris chaud et d'extraordinaire vigueur d'exécution. Il se trouve même que, dans le tableau bien connu de la trahison de Judas, exposé par Lord Methuen, se présente un personnage pour lequel la tête appartenant à M. Müller a servi d'étude préalable. Il y a, en outre, une splendide version du même sujet, esquisse poussée appartenant à Sir Francis Cook, de Richmond.

La personnalité de Van Dyck se dégage d'une manière assez nette de l'ensemble des travaux rassemblés à Anvers et l'on peut espérer qu' un pas décisif sera fait dans l'étude du maître, grâce à cette réunion.

En effet, comme portraitiste même il n'a été envisagé qu'à une époque relativement avancée de sa carrière; à beaucoup d'entre nous il a semblé que Van Dyck, peintre de portraits, ne se révélait qu' en Italie et en Angle-

terre: c'est une erreur. L'exposition d'Anvers nous montre des effigies créées certainement à une époque antérieure au voyage en Italie et qui, déjà, comptent parmi les plus remarquables portraits: tels, par exemple les deux nobles éffigies en pied des Vinck appartenant l'un à M. F. Schollaert, de Louvain, l'autre à M. Paul Dansette de Bruxelles. Nous avons ici, avec une ampleur de touche qui fait songer à Rubens, une élégance particulière à son illustre élève et qui se manifeste dès ses premiers pas. Ce Vinck, était un négociant d'Anvers; van Dyck, à ce moment, n'avait qu'une clientèle bourgeoise. Ses modèles n'ont rien de la désinvolture de ceux qu'il trouvera à Gênes; ils n'en sont pas moins interprétés d'une manière magistrale. Il semble que le portrait féminin annonce le Bentivoglio. De même, le vieillard exposé par le Comte della Faille est un splendide morceau de peinture, très caractéristique de la manière de son auteur, au moment où virent le jour, les deux portraits de Dresde, si longtemps attribués à Rubens; surpassés toutefois par le Syndic de la collection de Madame André, à Paris, une des pages les plus frappantes de l'exposition.

Parmi les oeuvres religieuses, les plus anciennes sont, en dehors de la trahison de Judas, mentionnée ci-dessus, le Serpent d'Airain, à Sir Francis Cook, quelque peu différent du tableau de Madrid, attribué à Rubens, et le Christ tombant sous la Croix à l'Eglise des Dominicains, à Anvers. Van Dyck est encore ici très directement sous l'influence de Rubens et celle-ci demeure apparente dans le Saint Martin de Saventhem, le tableau fameux qu'il a fallu à la commission de persistants efforts pour obtenir. Du tableau de Windsor, du même sujet, une ravissante esquisse, au capitaine Holford, vient nous fournir la preuve que Van Dyck et non Rubens est bien l'auteur, chose du reste établie. Vient ensuite le grand Crucifiement de Saint Pierre, du musée de Bruxelles, qu'il serait possible de ranger dans l'œuvre du Titien, à cause de sa rare vigueur de tonalité.

J'ai eu l'occasion de dire ailleurs d'où procède chez le jeune Anversois l'influence du maître vénitien à cette époque de sa carrière; c'est simplement l'étude des œuvres réunies dans la galerie de Rubens.

Van Dyck part pour l'Italie; inutile d'insister sur l'influence exercée par ce voyage sur le développement de ses rares facultés — le jeune peintre y trouve l'emploi singulièrement avantageux des moyens dont il avait donné si largement la preuve dans sa ville natale. A Londres, où il avait fait un séjour en 1620, en dehors d'un portrait de Jacques I., copie d'après Paul van Somer, nous ignorons ce qu'il fit. Van Somer était d'ailleurs un maître dont on pouvait apprendre et l'arrangement de ses portraits est particulièrement remarquable sous le rapport des rapprochements qu'il suggère avec Van Dyck.

Pauvre en spécimens de la manière génoise, la réunion contient de cette époque deux pages de grande importance, une noble effigie de la marquise de Brignole Sale, au duc d'Abercorn et un membre de la même

famille au baron Franchetti, de Venise. La première répète, avec des variantes, le portrait du Palazzo Rosso. La dame est ici vêtue de blanc, lamé d'or et les accessoires et le fond montrent aussi des différences. C'est un morceau capital, d'admirable allure, à la fois simple et très imposante. Le gentilhomme du portrait masculin, est conçu dans une gamme plus sobre, la tête et les mains se détachent en vigueur sur les noirs profonds et riches du vêtement. Les jambes grêles font songer à Velasquez dont, au surplus, tout l'ensemble évoque le souvenir. Le doge de Gênes, exposé par la Musée de Bruxelles, est le même qui passa en vente à Londres en 1854, fit plus tard partie des collections Potemkine et Valentin Roussel; c'est une acquisition récente de la galerie de l'Etat belge. L'œuvre est datée de 1626, chose faite pour aller à l'encontre des vues dominantes sur la durée du séjour de Van Dyck en Italie. Je dois dire que beaucoup de bons connaisseurs, parmi lesquels M. Bredius, croient à son authenticité.

Une fois rentré dans son pays natal, l'artiste crée la plupart des toiles religieuses qui figurent à l'exposition et appartiennent ou appartinrent aux églises de Belgique. Elles ont pour thème principal le Crucifiement plus ou moins développé. C'est le tableau du Musée d'Anvers, que le peintre créa pour décorer la sépulture de son père; c'est le Christ dit „à l'éponge“ de Saint Michel, à Gand; c'est un autre Christ de Notre Dame, à Termonde et le grandiose ensemble de l'église métropolitaine de St. Rombant, à Malines, le même que Reynolds signale comme „le plus beau tableau du monde“. On doit convenir que c'est une page admirable, même dans le voisinage de Christ au coup de lance de Rubens. Il y a encore le grand Ensevelissement du Christ, du Musée de Malines, l'Extase de Saint Augustin, de l'église des Augustins, à Anvers et dont Lord Northbrook expose une superbe grisaille, puis l'Adoration des Bergers de l'Eglise de Termonde, dont une charmante esquisse, appartenant à Mr. Huybrechts, figure également à l'exposition, enfin la célèbre Erection de la Croix, de Courtrai. Quelques portraits tout à fait remarquables datent de cette époque et, chose curieuse, Van Dyck, si récemment en contact avec les maîtres de l'Italie, dont la patiente étude ressort des précieux albums exposés par le duc de Devonshire, Van Dyck, disons-nous, est ici très nettement individuel et très nettement flamand aussi. On peut rattacher à cette période des portraits de la meilleure qualité picturale, dont le Van der Gheest, de Londres, caractérise la plus haute expression. Le magnifique Spinola (Mr. Rod. Kann, Paris), le della Faille, Musée de Bruxelles, le Jésuite Jean Charles della Faille, son cousin, au comte della Faille, le Gentilhomme en noir, appartenant à Madame André à Paris, Madame de Camudio (Galerie d'Arenberg, Bruxelles), les deux d'Arenberg, l'un en pied, à Lord Spencer, l'autre en buste, au duc d'Arenberg; l'évêque Malderus et le Martin Pepyn, daté de 1632, au Musée d'Anvers. Certes, en Angleterre, où bientôt il aura pris définitivement position, Van Dyck créera des œuvres plus solennelles; il n'en donnera point que, comme perfection technique, il ne fût permis d'entrevoir.

Le jeune Philippe Wharton, de la galerie de l'Ermitage, daté de la même année 1632, prélude brillamment à l'ensemble de chefs d'œuvre qui mettent le sceau à la renommée du peintre. Il serait difficile de rien voir de plus exquis, à tous les points de vue, que ce morceau de si délicate facture si admirablement servi par le charme du modèle. Au service du roi Charles I, Van Dyck fut par excellence le peintre-courtisan. Nous savons, par une note parue dans le Repertorium même, ce qu'il nous faut penser de la beauté idéale de la reine Henriette et peut-être bien aussi Charles ne répondait-il que partiellement au portrait que nous en a laissé le jeune Anversois; n'empêche que le couple royal a passé dans l'histoire comme l'a créé son pinceau séduisant et chevaleresque et à dater d'alors l'Ecole Anglaise a trouvé dans les Lely et les Kneller, avant de rencontrer les Reynolds et les Gainsborough, les Lawrence et les Zoffany ces interprètes des personnages royaux dont la série ininterrompue jusqu'à nous, a eu Van Dyck pour expression suprême.

On peut voir à l'exposition d'Anvers le roi Charles I, dans le triple portrait exposé par la Reine Victoria, destiné au buste du Bernin; dans le portrait où Henriette lui offre le rameau d'olivier et la couronne de laurier, appartenant au duc de Grafton; les enfants royaux dans l'admirable toile de la galerie de Windsor. La reine Victoria a envoyé, en plus, le beau groupe de Thomas Carew et Thomas Killigrew une des perles de sa galerie.

Les grandes maisons anglaises, à la suite de la souveraine, se sont momentanément dessaisies de quelques pages de haute importance artistique et historique. Le portrait du Comte Thomas Arundel et de son petit-fils, au duc de Norfolk, pourrait avoir été peint dans les Pays-Bas. C'est l'ensemble où le celèbre comte est revêtu de l'armure noiré et porte le bâton de commandement; il y a le portrait de Van Dyck, dit „au tournesol", au duc de Westminster, celui dont une version existe à la galerie de Gotha, puis un ensemble de superbes portraits en pied: les deux jeunes Paul et Bernard Stuart, à Lord Darnley, les lords Georges Digby, deuxieme comte de Bristol et William, premier duc de Bedford, à Lord Spencer; Edouard Sackville, quatrième duc de Dorset, à Lord Sackville; de William Villiers, Vicomte Grandison, à M. J. Herzog, de Vienne; d'Arthur Goodwin, au duc de Devonshire, de Cesar Alexandre Scaglia, au Capitain Holford.

Ce dernier portrait a été, pour bien des personnes, une surprise plutôt désagréable, car il a fait pâlir gravement le portrait similaire, appartenant au Musée d'Anvers, morceau fort distingué, mais dont la facture paraît bien cernée à côté du splendide éclat, de l'admirable coloration de l'exemplaire venu de Londres. Ce tableau fut peint dans les Pays-Bas, durant le séjour qu'y fit Van Dyck, au cours des années 1634 et 1635, moment où vit également le jour l'admirable Pietà, du Musée d'Anvers, laquelle demeure un des ornements de l'exposition et prouve que Van Dyck, contrairement à ce que beaucoup d'auteurs avancent,

ne perdit point par son séjour en Angleterre, la puissance de ses facultés créatrices.

Moins richement que par les portaits masculins, la periode anglaise est représentée par les effigies de femmes qui contribuent pour une si bonne part au renom de leur auteur. Plusieurs sont toutefois fort belles: la Comtesse de Sunderland, au duc de Devonshire, Lady Pénélope Spencer, toute gracieuse dans sa robe bleue relevée d'une ceinture et de nœuds rouges, au Comte Spencer; très imposant portrait de Lady Richie, en satin noir, à M. Ferd. Bischoffsheim, la Comtesse de Southampton, Rachel de Rouvigny, sur des nuages, tenant un sceptre, enfin le tout gracieux portrait de Marie Ruthven, femme de Van Dyck, représentée avec l'Amour à ses côtés et environnée de fleurs.

Quantité de dessins précieux exposés par le roi d'Italie, par M. Léon Bonnat, M. Heseltine, mériteraient une étude approfondie et surtout les admirables albums de croquis, appartenant au duc de Devonshire. Rien de plus important pour la connaissance du maître que ces esquisses à la plume datant presque toutes du temps de son séjour en Italie et constituant ses notes de voyage d'après les toiles de Titien principalement, aussi du Corrège, de Raphaël, de Léonard de Vinci, la plupart accompagnées d'indications qui doublent la valeur de ce trésor. On pourrait dire, sans trop d'exagération, après avoir feuilleté ces précieux recueils, que Van Dyck est presque autant le produit du Titien que de Rubens.

Beaucoup de belles photographies et l'ensemble de l'Iconographie exposée par le duc d'Arenberg complètent ce très précieux et très instructif ensemble. *Henry Hymans.*

Noch einmal die Versteigerungen Zschille und Bardini in London. Zu dem Bericht über diese Versteigerungen in der letzten Hälfte des vorigen Jahrgangs seien mir einige Notizen gestattet, damit aus den Mittheilungen über den Erfolg und die einzelnen Preise keine voreiligen Schlüsse in Bezug auf das Fallen und Steigen der Preise im Kunstmarkt oder das Zurückgehen der Liebhaberei für die eine oder andere Gattung gezogen werden. Die Versteigerung Zschille enthielt ausschliesslich italienische und verwandte Majoliken und in der Bardini'schen Sammlung bildeten diese gleichfalls einen hervorragenden, besonders werthvollen Theil. Wenn die Preise für dieselben nicht nur im Allgemeinen, sondern selbst für die besten Stücke weit hinter dem zurückblieben, was auf der Auction Spitzer bezahlt wurde, so darf man daraus, glaube ich, nicht den Schluss ziehen, dass der Preis für Majoliken seit dieser Pariser Versteigerung wesentlich gefallen sei. Die Sammlung Spitzer und ihre Versteigerung nimmt überhaupt eine vollständige Ausnahmsstellung ein. Der glänzend ausgestattete, auch für wissenschaftliche Zwecke unentbehrliche Katalog, die Aufstellung der Sammlung, die Preise, die der Besitzer auf manchen Versteigerungen

und im Handel zahlte oder zu zahlen schien, der Ruf, den sie schon auf der Weltausstellung 1878 besass und der bis zum Tode des Besitzers sich immer noch steigerte, hatte um die Sammlung den Nimbus verbreitet, sie sei die bedeutendste Privatsammlung ihrer Art und die letzte Gelegenheit, noch ganz gute Sachen in grösserer Zahl zu erwerben. Die Art, wie dann Reclame für die Vente gemacht wurde, an der die bedeutendsten Händler aller Länder interessirt wurden, die Ausnutzung aller günstigen Gelegenheiten hatte den Erfolg, dass wesentlich „alle Welt", die alte und die neue Welt, öffentliche Sammlungen und Privatsammlungen mit ganz ausserordentlichen Mitteln sich an der Versteigerung betheiligten, dass vom „Kippemachen" oder sonstiger Verständigung kaum die Rede sein konnte, und dass in der Hitze des Kampfes sehr viele Gegenstände das Doppelte und Vierfache der Taxe und von dem erreichten, was die Käufer eigentlich dafür anlegen wollten. Die Preise der Auction Spitzer sind daher durchaus nicht massgebend für den Preis der Kunstwerke zur Zeit der Auction Spitzer, weder für die hervorragenden Stücke, noch für das Gros der Sammlung, das zahlreiche falsche oder stark restaurirte Stücke, ja ganze Abtheilungen, welche dieser Vorwurf traf, in sich schloss; so die Silbersachen, die antiken Thonfiguren, manche Emails u. a. Darüber waren sich vor der Versteigerung schon Viele klar, und nachher ist dies auch gelegentlich zur öffentlichen Aussprache gekommen, aber in der Versteigerung ging Aechtes und Falsches, Intactes und Restaurirtes fast durchweg zu ähnlichen und meist zu hohen und viel zu hohen Preisen fort.

Die Versteigerung Spitzer giebt also keinen Massstab für den Werth der Gegenstände, weder damals noch jetzt. Ebensowenig darf man aus den auf den Auctionen Zschille und Bardini gezahlten Preisen auf den Werth der Kunstwaare, auf Steigen oder Sinken in den letzten 7 Jahren, ähnliche Schlüsse ziehen. Beide Versteigerungen waren in keiner Weise begünstigt, sie litten vielmehr unter ungeschickter mise en scène und durch berechtigte und unberechtigte Vorurtheile. Die vielerlei Versuche, die seit Jahren schon mit der Sammlung Zschille gemacht waren, um sie als Ganzes oder in einzelnen Abtheilungen unterzubringen, hatten den Ruf derselben wahrlich nicht gesteigert, hatten die Verlegenheiten des Besitzers nicht verheimlichen lassen und noch übertrieben. Die treuen „Freunde", die ihm die Sammlungen zusammengebracht und die kostspieligen Experimente zu ihrer Verwerthung veranlasst hatten, verliessen wie die Ratten das Schiff, als sie es sinken fühlten. Diese Verhältnisse, dann der Umstand, dass nur wenige ganz hervorragende Stücke zwischen zahlreichem Mittelgut sich befanden, haben in weit höherem Masse als die allerdings ungerechtfertigte Verdächtigung von einigen der besten Stücke den Misserfolg der Versteigerung herbeigeführt, deren Werth doch wohl überschätzt wurde. Ohne die Unterstützung der Directoren einiger deutschen Museen wäre das Resultat noch wesentlich ungünstiger gewesen.

Ganz andere Verhältnisse beeinflussten die Versteigerung der Sammlung Stefano Bardini. In den Zeitungsberichten war regelmässig von

den ausserordentlichen Preisen die Rede, welche die sehr verschiedenartigen Kunstwerke erzielt haben sollten. Nach meiner Kenntniss der Sammlung war das Resultat gleichfalls ein entschiedener Misserfolg: sie hätte fast das Doppelte erzielen müssen, und Bardini versprach sich etwa das Dreifache. Wenn wir die Preisliste durchsehen, so lässt sich nicht läugnen, dass in der That sehr viele Stücke, zum Theil ganze Abtheilungen geradezu verschleudert worden sind. Es ist ja richtig, dass das in seiner Naivität und Ungeschicktheit fast komisch wirkende frühflorentiner Bild, das irrthümlich dem Paolo Uccello zugeschrieben wird, mit 1450 Lstrl., die Bronzeschaale mit Untersatz von schwacher Form und Decor mit 1400 Lstrl., die geringen Büsten unter Bernini's Namen, einige primitive Majoliken u. A. hohe und selbst übertriebene Preise erzielten, aber die Zahl der Gegenstände, die fast „verschenkt" wurden, ist sehr viel grösser. Ich nenne die Antiken, für die gar keine Liebhaber da waren: für ein paar ganz frühe griechische Vasen wurden Bardini in Florenz zusammen 10000 Lire geboten; in der Versteigerung erzielten sie zusammen $18^1/_2$ Lstrl. Verschiedene sehr gute römische Köpfe, die jetzt im Handel in Rom schon 5—10000 Lire bringen, antike Bronzen und Arbeiten der Kleinkunst wurden zu Spottpreisen zugeschlagen. Das berühmte Horn, von dem ein Rothschild ein anderes übereinstimmendes Exemplar einst für eine Unsumme kaufte, erwischte George Salting für 110 Lstrl., während Bardini 70000 Lire dafür forderte. Die gestickten Kissen, die in ähnlicher Erhaltung und Schönheit in Italien schon seit Jahren mit 2000—3000 Lire das Paar bezahlt werden, aber jetzt überhaupt aus dem Handel verschwunden sind, brachten 19—20 Lstrl. das Paar. Die persischen Teppiche, jetzt zu den gesuchtesten Decorations-Stücken gehörend, erzielten nur mässige Preise, meist weniger als die Hälfte von dem, was Bardini dafür in Florenz zu erzielen weiss; dasselbe gilt von den Gobelins, von den meisten Bildern, von fast allen Geräthen, Stoffen, Lederarbeiten, Kästchen, Rahmen u. s. f. Leidlich bezahlt wurden die Bronzen, einige sogar hoch und zu hoch, und gute Preise erzielten einzelne der Majoliken. Hoch gingen hier jedoch nur die primitiven Stücke und auch diese nur zum Theil. Aber ähnliche Preise waren dafür schon 16 Jahre früher in der Versteigerung Castellani gezahlt, in der Bardini z. B. den bekannten Krug mit dem lautenschlagenden Esel theurer gekauft hatte, wie er jetzt bezahlt wurde. Einige sehr geschmackvoll decorirte Teller von Faenza, z. B. No. 138 (des illust. Kat.), 127, 135, 131, 133 und 142 erzielten Preise zwischen 13 und 20 Lstrl., 145 auch nur 10 Lstrl. mehr, eine grosse Faenza-Wandplatte (No. 137) 13 Lstrl., die beiden Robbia-Vasen zusammen 20 Lstrl., die Deruta Teller 20—30 Lstrl., die trefflichen grossen sogenannten venezianischen Teller in Blaudecor (No. 125 u. 142) 56 und 120 Lstrl., eine der sehr seltenen Florentiner Nachahmungen der hispanomoresken Waare (No. 115), 42 Lstrl., fast lauter Stücke, die nur noch alle Jubeljahre einmal vorkommen! Drei in gelb und grün bemalte und ganz verwandt decorirte Sgraffittoteller gingen sogar um 5—7 Lstrl. fort; und doch waren sie grade durch den sonst meist fehlenden Nachweis der Herkunft aus Florenz, Mittelitalien

und Venedig von hohem Interesse: das Peruzziwappen auf dem einen, der Ort der Ausgrabung bei dem Zweiten, und die Darstellung einer venizianischen Curtisane auf dem dritten liessen werthvolle Schlüsse auf verschiedene Orte der Entstehung zu, die uns jetzt auch durch Ausgrabungen an den verschiedensten Plätzen bestätigt werden. Irgend ein zweifelhaftes Stück war weder unter den Majoliken noch unter den übrigen Sachen. Es war zwar gewiss angezeigt und patriotisch, dass die Museumsvorstände verschiedener deutscher Sammlungen von der vorhergehenden Versteigerung Zschille zu kaufen suchten, was sie bekommen konnten, aber dass sie infolge dessen bei der Versteigerung Bardini mit leeren Taschen zusahen, war jedenfalls nicht im Interesse der ihnen unterstellten Sammlungen. Mancher Liebhaber, der die Sammlung genauer kennt, wird nachträglich sehr bedauern, derselben nicht beigewohnt zu haben.

Forschen wir nach dem Grund dieses Misserfolges, so sehen wir, dass auch hier das Zusammentreffen verschiedener Umstände die ungünstigste Wirkung hervorgebracht haben. Wenn ein Kunsthändler bei Lebzeiten eine Versteigerung macht, so wird dieselbe schon von vornherein ungünstig beurtheilt; er will sich debarrassiren, heisst es. Bardini hat selbst schon einmal seine vorzügliche Medaillensammlung in einer Versteigerung, die er damit in Paris anstellte, um einen Spottpreis verkaufen sehen. Dann glaubte man, Bardini habe die guten Sachen zurückbehalten und würde auch das Beste auf der Versteigerung zurückkaufen, was Beides zum Theil berechtigt war. Vor Allem hatte er aber verschmäht, mit den Händlern in Paris und London sich in Verbindung zu setzen, sie zu „interessieren". So hatten die letzteren das Interesse, die Versteigerung durchfallen zu lassen, Liebhaber und Museen abzuschrecken und selbst, soweit sie vertreten waren, „Kippe zu machen". Das haben sie redlich gethan und gute Geschäfte dabei gemacht. Zu ernster Concurrenz kam es daher fast garnicht, obgleich George Salting der Versteigerung beiwohnte und Mme. André und Fürst Liechtenstein Aufträge gegeben hatten. Eine Reihe anscheinend ansehnlicher Ankäufe, die ein bekannter Wiener Sammler machte, müssen obenein noch von dem Erlös abgezogen werden, da der Herr neben einigen „uomini di paglia" für Bardini zurückkaufte. So ist auch die kleine werthvolle Sammlung der Waffen, namentlich alle italienischen Schilde des XIV. und XV. Jahrhunderts, zurückgekauft worden; Bardini äusserte vor der Versteigerung, es sei kein Sammler reich genug, diese Stücke zu kaufen — freilich keine günstige Reclame für eine Versteigerung! Wenn Bardini, wie er beabsichtigen soll, und wie es im Interesse unserer Sammlungen nur wünschenswerth ist, wiederholt solche Versteigerungen in London abhalten will, so wird er gewiss die Erfahrungen dieser ersten Versteigerung berücksichtigen.

W. B.



Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei.

Von **Pietro Paoletti** und **Gustav Ludwig**.

Notizen über die Gemälde, welche Antonio Vivarini in Mitarbeiterschaft mit Giovanni d'Alemagna ausführte.

Francesco Sansovino beschreibt in der Kirche S. Stefano in Venedig, auf der rechten Seite befindlich, eine Altartafel mit der Darstellung eines hl. Hieronymus und der Jahreszahl 1441 als von der Hand des Giovanni und Antonio Vivarini, das Schnitzwerk war von Gasparo Moranzone[67]. Zur linken Seite war von denselben Autoren eine Tafel der heiligen Monica, auf der man vielerlei altmodische Trachten der alten Venezianer studiren konnte. Ridolfi erweitert unsere Kenntniss dahin, dass die Tafel des hl. Hieronymus eine Ancona war, mit dem Heiligen in der Mitte stehend, umgeben von kleineren Täfelchen und einer Madonna als Bekrönung. Ebenso war nach Ridolfi die Tafel der S. Monica eine Ancona, in der Mitte die Heilige, von kleineren Täfelchen, Scenen aus dem Leben derselben darstellend, umgeben. Wenn wir beide Beschreibungen zusammenhalten, so kommt uns lebhaft die Ancona des Quiritius da Murano in Rovigo zur Vorstellung; auf derselben sehen wir die im Verhältnisse zu der kleinen knieenden Devoten riesenmässige Figur der S. Lucia in der Mitte stehend, rechts und links davon eine Reihe von drei kleinen Täfelchen, Scenen aus dem Leben der Heiligen darstellend mit Figuren in den curiosen Costümen, die wir von den Gemälden Pisanello's her kennen. Das Schicksal dieser Anconen von S. Stefano ist gänzlich unbekannt, der Beschreibung nach müssen sie jedoch viel Aehnlichkeit mit der Tafel des Quiritius gehabt haben, und ist es somit unwahrscheinlich, dass die vielen gefälschten Bilder der Sammlung Ascanio Molin Bruchstücke dieser Anconen waren, wie Crowe und Cavalcaselle meinen. In der Sacristei von S. Stefano hängen indessen noch zwei längliche Tafeln, ein S. Lorenzo und ein S. Nicolò, beide sind jedoch sehr übermalt und Schulbilder des Bartolomeo Vivarini; mit den oben erwähnten Anconen haben sie jedoch nichts zu thun, es ist vielmehr wahrscheinlich, dass sie aus der jetzigen Filialkirche von S. Stefano, aus S. Vitale,

[67]) F. Sansovino. Venetia. Ed. 1581, c.ta 50a.

stammen, wo Ridolfi ein Triptychon, S. Rocco und zwei Heilige, von Bart. Vivarini beschreibt und nicht aus S. Samuele wie Crowe und Cavalcaselle meinen.

Der Chronologie nach folgen die drei Tafeln der Kapelle S. Tarasio bei S. Zaccaria mit der Jahreszahl 1443. Crowe und Cavalcaselle haben ausführlich nach Cicogna und Zanotto über deren Schicksale und über die mannigfachen Interpretationen, zu denen die auf denselben befindlichen Inschriften Veranlassung gaben, berichtet. Es genügt, zu bemerken, dass in Folge der neuen Aufstellung derselben die Inschriften, insofern sie auf den Rahmen vorkommen, restaurirt und theilweise neu aufgesetzt wurden, also wenig paleographisches Interesse mehr bieten. Intact dagegen sind die Namen der Heiligen selbst, die auf den Täfelchen vorkommen. Interessant ist es jedoch, die Inschriften mit einem Document in den alten Büchern der Benedictinerinnen von S. Zaccaria zu vergleichen[68]), welche die Namen der Geberinnen bestätigen und Angaben über die Kosten enthalten.

Für die Cappella degli Ognisanti der Kirche S. Pantaleone (nicht der Kapelle des heiligen Nagels, wie die meisten Schriftsteller sagen) malten Giovanni und Antonio da Murano im Jahre 1444 in Tempera eine Tafel mit der Darstellung des Paradieses oder der Krönung Mariae mit zahlreichen Engeln, die die Instrumente der Passion tragen und den in Reihen, der Hierarchie nach, geordneten Heiligen jeder Art und jeden Grades. Auf dem Cartellino lesen wir, dass Cristoforo da Ferrara den Rahmen ge-



schnitzt und Giovanni und Antonio da Murano das Bild im Jahre 1444 gemalt. Das Cartellino ist theilweise gänzlich, wie es, den Umrisslinien nach zu urtheilen, scheint, durch Abblättern zerstört, manche Partien jedoch sind noch intact, die zerstörten jedoch wurden ohne jegliches Verständniss der Paleographie wiederfrisch aufgesetzt. Auf der verkleinerten Reproduction, die wir geben, sind die zerstörten Theile schraffirt dargestellt. Dieses Cartellino ist als das älteste, wenigstens theilweise, erhalten gebliebene dieser Maler von Interesse. Die Paleographie desselben ist beachtenswerth, die Lettern sind gothische Minuskeln, die Zahl 4 ist geschlossen und in einer für diese Meister characteristischen Weise mit einem Bauch versehen. — Nach Ridolfi hatten dieselben Meister auch die Orgelthüren für diese Kirche gemalt. Wenn wir die zwei formatisirten grossen Lein-

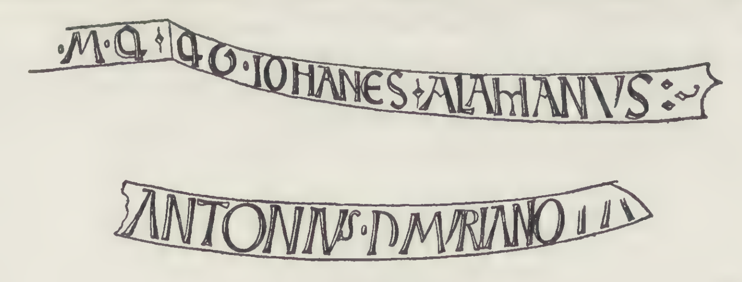
[68]) Pietro Paoletti: L'Architettura e la Scultura del Rinasc. T. 3. p. 6.

wandstücke mit der Darstellung von zwei überlebensgrossen Evangelisten die noch in S. Pantaleone aufbewahrt werden, als Reste dieser Orgelthüren ansprechen dürfen, so möchte deren Meister eher wohl Benedetto Diana gewesen sein und nicht Cordegliaghi, wie einige durch falsche Auslegung einer Stelle bei Vasari anzunehmen sich berechtigt fühlen.

Wie Cicogna berichtet, haben Giovanni d'Alemagna und Antonio da Murano unter dem Regimente des Abtes Paolo Caselli im Jahre 1445 auch die Orgelthüren von San Giorgio maggiore gemalt. Im Jahre 1612 wurde die Orgel neu aufgebaut und gelangten die Thüren in die Sacristei, wo sie im Jahr 1771 Zanetti sah. Er beschreibt sie so: Auf der einen S. Giorgio der Ritter, auf der anderen S. Stefano, die Inschrift lautete „1445 Johannes de Alemania et Antonius de Muriano pin". Ihr Schicksal war bisher unbekannt, aus einem Document bei den Staatsinquisitoren erfahren wir jedoch, dass dieselben bei dem Einsturz des alten Campanile im Jahre 1773 zertrümmert wurden[69]).

Im Jahre 1446 vollendeten dieselben Meister das grosse Gemälde, die Madonna und die vier Doctoren der Kirche für die Scuola della Carità, das jetzt, leider in drei Theile zerschnitten, wieder an seinen alten Platz in dem Albergo der Scuola in den Räumen der Accademia di belle Arti in Venedig aufgestellt ist.

Dr. von Frimmel hat in seiner Gemäldekunde und an anderen Orten mit Energie darauf hinzuwirken versucht, dass ein Sammelwerk, eine Epigraphik der Gemälde geschaffen werde, haben ja doch die Archäologen und Historiker längst solche mit den grössten Kosten hergestellte Sammlungen und bei dieser Gelegenheit bespricht er auch die interessante Signatur auf diesem Gemälde. Es ist diese Signatur wirklich und, wie wir später sehen werden, sind noch andere Signaturen auf gleichalterigen Gemälden, ein Beispiel für die Nützlichkeit eines solchen Unternehmens. So hat z. B. der verstorbene B. Cecchetti der verdienstvolle, langjährige Vorstand des Staatsarchivs diese Inschrift in dem Archivio Veneto so



(verkleinert)

[69]) (Arch. St. Inquisitori di Stato. Relazione di Francesco Maggiotto, B. 909). .... Nell' Isola di San Giorgio Maggiore sin dall' anno 1773 perirono sotto le rovine del Campanile due Quadri del Vivarini, rappresentanti li Santi Giorgio e Stefano, li quali erano nella Sagrestia, come pure perì anche un altro Quadro con l'Angelo Michele di Maffeo Verona. . . .

veröffentlicht: Johanes ALALIANVS etc. (Arch. Veneto. Vol. XXXIII, p. 539). Ein anderer Kritiker lässt bei einer anderen Veröffentlichung lieber gleich den gefährlichen vierten Buchstaben in dem Wort Alamanus ganz weg. Ein mit nordischen Gemälden Vertrauter erkennt jedoch sofort in diesen Buchstaben das bekannte sogenannte Memling-M, das schon so viel Verwirrung angerichtet. Uebrigens kommt dieses M auch auf einer Signatur des Zambono vor. Diese Signatur des Zambono ist überdies beachtenswerth wegen eines specifisch venezianischen Buch-

HICHAEL·ÇAMBONO·PIXIT·

(verkleinert)

stabens, des C mit Cediglia, welches mit Z äquivalent ist und wie ein weiches S ausgesprochen wird. Die Cediglia ist nicht, wie im französischen Druck einfach, sondern doppelt, zickzackartig, auch in den Handschriften des XIII. und XIV. Jahrhunderts kommt dieser Buchstabe öfters vor.

Dass geübte italienische Paleographen so wenig bewandert mit diesem Buchstaben M sind, erklärt sich dadurch, dass er in der That auch äusserst selten in dieser Form in der mittelalterlichen italienischen Epigraphik vorkommt, er wurde jedoch auf sogenannten venezianisch-byzantinischen Inschriften und zwar in Murano beobachtet. Sonst stellt sich der Schriftcharakter als der einer Uebergangsschrift dar, es besteht das Bestreben, eine klassisch-lateinische Inschrift nachzubilden, die meisten Buchstaben haben aber noch gothische Anhängsel, so z. B. das A, das E ist noch ganz gothisch, das T und L haben noch gebogene Arme. Die Buchstaben haben Licht und Schatten, um anzudeuten, dass die Inschrift als in den halbrunden Sockel des Thrones eingemeisselt zu denken ist. Eine ähnliche Manier finden wir auch bei Carlo Crivelli.

Es ist interessant, zu beobachten, dass in Venedig das classische Alphabet in der Sculptur zuerst auftritt etwa um das Jahr 1430. Jacob Bellini und Mantegna bedienen sich stets der classischen lateinischen Schrift. Unsere Meister sind 1444 noch rein gothisch, in der Schrift 1446 zeigen sie einen Uebergangsstil. Die Namen der Heiligen auf den Anconen von S. Zaccaria zeigen ebenfalls schon einen Uebergangsstil.

Auf dem frühesten eigenhändigen Bild des Bartolomeo Vivarini, dem S. Giovanni Capistrano im Louvre ist die Inschrift, die sich auf den Heiligen bezieht, ganz in gothischen Buchstaben ausgeführt, das Cartellino aber trägt die Signatur: „Opus Bartolomei Vivarini de Murano 1459.“ in nicht ganz reinen, sondern noch mit gothischen Anhängseln behafteten, römischen, Capitalen; bemerkenswerth ist das N in dem Wort Murano, welches die Form eines H hat. Also nicht nur das M, sondern auch das N kommt im Venezianischen in der H-Form vor.

Auf seinen übrigen Bildern bedienen sich Bartolomeo und selbstverständlich auch Alvise immer des classischen Alphabets für ihre Signaturen.

Im Buchdruck hat sich dann das gothische Wesen noch am längsten gehalten.

Mit diesem grossen Gemälde in Stil und Malweise auf das Engste verwandt, finden wir drei andere kleinere Stücke, eine Madonna und Bambino in der Sammlung Poldi Pezzoli in Mailand und zwei Paare von Heiligen in der National-Galerie in London, No. 768 und No. 1284. Crowe und Cavalcaselle sahen vor vielen Jahren ein Triptychon in den Händen des bekannten Händlers Molteni in Mailand, welches zertheilt wurde, die Heiligen kamen durch Sir Charles Eastlake's Hände schliesslich in die Nationalgalerie zu London. Das Mittelbild blieb bei Molteni; jetzt muss es sich in der Sammlung Poldi Pezzoli befinden und so gut stimmt die Grösse und Beschreibung mit den Angaben Crowe und Cavalcaselle's, dass wir fast mit Sicherheit annehmen können, es sei von Molteni direct dahin übergegangen, wenn auch schriftliche Beweise fehlen. Crowe und Cavalcaselle halten wohl mit Recht dafür, dass dieses Triptychon mit dem Bild identisch war, das von Boschini in der Kirche S. Moisè in Venedig erwähnt wurde.

F. Sansovino beschreibt in der Ausgabe 1581 in der Kirche S. Cosmo und Damiano ein Bild des Vivarini mit der Jahreszahl 1446 und dem Namen des Christoforo da Ferrara als Schnitzer. Martinioni glaubt 1663, Sansovino hätte sich geirrt und ein Bild des Marescalco dafür angesehen, was jedoch nicht sehr wahrscheinlich ist. Jedenfalls ist dieses Gemälde, das wohl auch von Giov. d'Alemagna und Antonio Vivarini herstammte, verloren.

Nach Ridolfi verfertigten unsere Collaboratoren auch eine Annunziata für die Scuola della Carità. Crowe und Cavalcaselle weisen die Meinung gerade nicht zurück, dass No. 606 und 608 der Accademia di belle Arti in Venezia dieses Bild sein könne, der gegenwärtig in Gebrauch stehende Katalog bejaht es sogar geradezu. Der Cicerone hält diese Annunziata jedoch für paduanisch und schreibt sie dem Dario da Treviso zu.

Unter den Papieren des Delegaten Pietro Edwards finden wir jedoch die Angabe,[70]) dass er dieses Bild 1810 von den Nonnen des Klosters zu Montortone bei Padua, als von der Hand des Bernardino Parentino herrührend, übernommen. Da es nun sehr unwahrscheinlich ist, dass die guten Nonnen auf den Namen eines so seltenen und damals nicht so bekannten Meisters verfallen wären, wenn sie nicht eine alte wohl beglaubigte Tradition gehabt hätten, und da ausserdem der Stil recht gut mit dem letzten, mantegnesken und recht vortheilhaften Stilcharacter dieses so interessanten Meisters stimmt, so können die Nonnen wohl ganz gut Recht gehabt haben. Die Annunziata der Scuola di Carità ist somit als verloren anzusehen.

Ridolfi erwähnt noch ein Bild beider Meister, das früher in S. Marta gewesen sein soll, Sansovino dagegen spricht an dieser Stelle von anderen Bildern des Antonio und Bartolomeo Vivarini. In jedem Falle weiss man gegenwärtig nichts über deren Schicksale.

---

[70]) Arch. St. Direzione Gen. del Demanio. Uffizio Economato. Buste Edwards · Elenchi. Elenco dei Quadri della Terraferma.

Brandolese beschreibt in Padua in der Klosterkirche von S. Francesco eine Ancona in fünf Abtheilungen, über deren weitere Schicksale nach der Aufhebung des Klosters im Jahre 1810 bis jetzt nichts bekannt wurde, er giebt die Inschrift als „Antonio de Muran e Johan Alemanus pinsit". Marc-Antonio Michiel, der Anonymo des Morelli, beschreibt ohne Zweifel dasselbe Bild, las aber die Inschrift falsch oder war falsch unterrichtet, indem er angiebt, es wäre bei Antonio de Zuanalvise da Murano. Es ist aber interessant, zu bemerken, dass Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna gezwungen waren, da sie dieses Gemälde und vielleicht noch andere in Padua ausführen wollten, als Mitglieder in die Fraglia dei Pittori in Padua einzutreten und die gehörigen Gebühren zu zahlen, so strenge wurde der Zunftzwang ausgeübt. So finden wir denn die Namen beider Künstler in der Mitgliederliste der Paduaner Malerschule angeführt, ohne dass es möglich wäre, das Datum zu bestimmen, unter welchem dieser Eintrag stattfand.[71])

Crowe und Cavalcaselle waren die ersten, welche die schöne aus 14 Stücken bestehende, nicht signirte Ancona Nr. 162 der Brera als ein gemeinsames Werk des Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna erkannten. Sie wussten aber die Provenienz nicht, jetzt weiss man, dass sie aus der prächtigen, ehemaligen Benedictiner Abtei von Praglia, nahe bei Padua, am Nordrand der Euganeïschen Berge gelegen, stammt. Der Umstand, dass unter den Heiligen mehrere heilige Benedictiner vorkommen und weiterhin, dass ein infulirter Benedictinerabt an den Thronstufen der Madonna knieend, dargestellt ist, machen es sicher, dass diese Ancona in dem Auftrage eines Abts dieses Klosters gemalt wurde. Es ist am wahrscheinlichsten anzunehmen, dass Giovanni und Antonio diese Ancona während ihres Aufenthaltes in Padua, also etwa zwischen 1448 und 1449 gemalt haben.

Aus der Inschrift der Ancona der Certosa von Bologna ersehen wir, dass die Mitarbeiterschaft des Giovanni d'Alemagna mit Antonio Vivarini im Jahre 1450 erloschen war.

Giovanni d'Alemagna und andere deutsche Künstler im Veneto.

Sansovino, Ridolfi und Zanetti glaubten, dass der auf den Tafeln von S. Zaccaria und S. Pantaleone erwähnte Zuane da Murano auch ein Vivarini gewesen sei, dagegen glaubte Padre Lanzi, diesen Zuan da Murano mit dem Giovanni d'Alemagna identificiren zu müssen.

Von diesem Meinungsstreit profitirend, hat dann eine Fälscherbande durch Inschriften auf Bildern, die sie dem Ascanio Molin verkauften, einen ganzen Stammbaum von Vivarini's erzeugt. Crowe und Cavalcaselle berichten auf das Ausführlichste über diesen Handel, der besonders dadurch

[71]) Archivio Veneto. Vol. VIII, p. 122.

Mo. Antonio de murano intrato in te la fraia per magistro.

Mo. Zuanne todescho intrato in te la fraia per magistro.

Der Eintrag vorher hat das Datum 1449 adi 3 aprille, der Eintrag nachher 1448 adi 4 novembre, die Einträge sind also nicht chronologisch gemacht.

seine Nahrung fand, dass es vielen Venezianern gegen den Patriotismus ging, anerkennen zu müssen, dass die venezianische Malerei einem Fremden, einem Deutschen sogar, Etwas zu verdanken habe. Es ist jedoch kein Zweifel, dass der Giov. d'Alemagna wirklich ein Deutscher war, wie aus folgendem zeitgenössischem Document erhellt:

Am 31. Mai 1447 schliesst Giovanni Dotto, Procurator der Kirche S. Agnese einen Vertrag mit dem Maler Michel Zambono, nach dem der letztere eine Tafel für den Hochaltar dieser Kirche zu malen hätte, ganz ähnlich der in der Cappella degli Ognisanti in S. Pantaleone (von der wir oben gesprochen), welche der Pfarrer dieser Kirche vor zwei Jahren durch „manus ser Johannis theothonicj pictoris“ habe machen lassen.[72])

Es ist also kein Zweifel, dass der Zuan da Muran bei seinen Zeitgenossen wirklich als Deutscher bekannt und auch so genannt wurde.

In der oben erwähnten Mariegola des S. Giov. Battista zu Murano finden wir in der Mitgliederliste aus c^ta^ 16 t^g^ einen Eintrag: „Adi 24 Zugno MCCCCXXVIII“ und etwas weiter unten den Namen Zan Todesco, welcher vielleicht der unseres Giovanni d'Alemagna sein könnte, wenn auch die Profession als Maler nicht beigefügt ist, es werden aber in den Documenten des Podestà von Murano so viele Giovanni d'Alemagna und Giovanni todeschi und teutonici erwähnt, dass wir auf diesen Eintrag kein Gewicht legen dürfen.

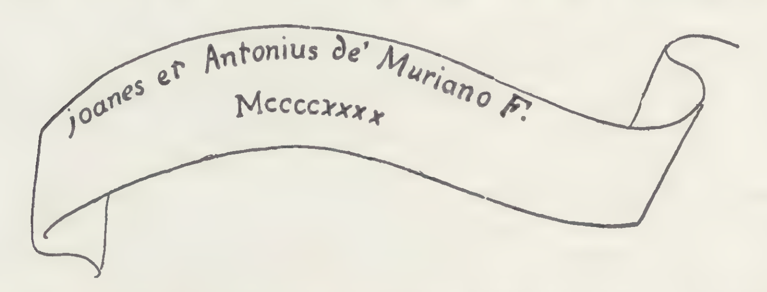
In der Accademia di belle Arti in Venedig befindet sich nun eine Tafel mit demselben Gegenstand, wie ihn die Nonnen von St. Agnese wünschten. Der untere Theil ist mässig gut erhalten, wie deutlich sichtbar, in Tempera ausgeführt, der obere Theil auf das Roheste in Oelfarben übermalt. Die Darstellung ist eine Reproduction des oben besprochenen Gemäldes in S. Pantaleone. Das Cartellino, von dem wir eine verkleinerte Nachbildung

---

[72]) 1447, 31 Maggio — „ser Johannes docto q. ser Franciscj de confinio s.e Agnetis.. sindicus et procurator... dicte Ecclesie... pro una parte, Et ser Michael de Johanne bono pictor de confinio s.i Gregorij pro altera.... convenerunt... ad fabricationem unius Pale ad Altare videlicet quod ser Michael facere tenetur et debet et sic promittit unam palam ad altare maius dicte eccl.e S.te Agnetis forme esse et similitudinis ac fabrice et ornamentorum Jta de lignamine de pictura quam pale que est in ecclesia sancti Pantaleonis dicte diocesis in capelle omnium sanctorum quem fieri fecit d. plebanus dicte Eccl.ie jam annis duobus et ultra manus ser Johannis theothonicj pictoris cum hoc.... quod hec palla flenda debet esse et erit latior predicta sancti Pantaleonis pede uno cum sua capsa sive armario velut est predicta palla sancti Pantaleonis, quam pallam... ser Michael facere promittit dictis modis et dare completam pro festa pascatis resurectionis.... 1448 diebus octo ante, Et hoc pro pretio ducat: centum triginta auri. Cum hoc tamen... quod si ipse ser Michael de Johanne bono non dederit ipsam palla completam... ante dictam festam pascatis resurrectionis tali casu non debeat habere ultra duc: centum pro sua fabrica et labore salvo jmpedimento infirmitatis ipsius ser Michaelis, tamen teneatur eamdem complere inde ad mensem unum prox. pro dicto pretio duc. aurj centum... Que omnia... promittunt.... sibi invicem.... adimplere.... Et obligant... omnia bona sua....“ (Arch. St. Canc. inf. — Elmis Franc.)

bringen, ist beachtenswerth. Das Bild stammt aus der Sammlung des Ascanio Molin, dessen Gemälde meist durch ihre gefälschten Signaturen berüchtigt sind, so ist denn auch dieses Cartellino eine freche Fälschung des XVIII. Jahrhunderts.

Hier ist es nun sehr bedauerlich, zu beobachten, dass die verdienten Forscher Crowe und Cavalcaselle ohne das geringste Bedenken dieses



Cartellino für echt nehmen, davon sprechen, dass das erste Bild Giovanni's und Antonio's 1440 datirt sei und dann sagen sie weiterhin von dem wirklichen Original in S. Pantaleone Folgendes: „To describe the latter would be mere iteration". Wirklich ein warnendes Beispiel, zu welchen Irrthümern die Vernachlässigung des paleographischen Studiums der Cartellini führen kann.

Stilkritische Vergleichung des Bildes in der Akademie mit dem nahe dabei hängenden signirten Gemälde des Zambono machen es unzweifelhaft, dass wir in dieser Krönung der Maria die von dem Letzteren für die Nonnen von S. Agnese ausgeführte Reproduction des Gemäldes von S. Pantaleone vor uns haben.

Was nun sonstige Nachrichten über dieses Bild anlangt, so ist zu bemerken, dass sich seine Provenienz von Ascanio Molin ab nicht weiter zurückverfolgen lässt. Sansovino bespricht bei der Beschreibung von S. Pantaleone „il paradiso a guazzo è nella cappella a mezza chiesa" (d. h. der alten Kirche), dann geht er auf die Kirche S. Barnaba über und sagt, „nella cappella dalla sinistra la palla a guazzo della coronatione di Nostra Donna con Angeli et Santi assai . . . fù di mano di Giovanni et di Antonio Vivarini".[73]) Waren dies nun die beiden Bilder, das Original und die Replik, die Sansovino gesehen? Wir glauben nicht, es ist wahrscheinlich ein Gedächtniss- oder Schreibfehler, wie sie in seinen Beschreibungen öfters vorkommen. So hat z. B. auch Boschini in der Kirche S. Christoforo zu Murano eine Pala zweimal beschrieben, einmal giebt er sie dem Bellini, einmal dem Vivarini, ein Umstand, den Pietro Edwards bei der Aufhebung des Klosters und der Kirche klargestellt hat.[74]) Dies ist um so wahrscheinlicher, da keiner der sonstigen Guiden ein

---

[73]) F. Sansovino, Venezia. Ed. 1581, c.te 88b und 89a.

[74]) Arch. St. Direz. gen. del Demanio. Uffiz. Economato. Buste Edwards.

solches Bild in S. Barnaba erwähnt. Boschini erwähnt 1664 auf dem Hochaltar von S. Agnese ein Gemälde von Foller, also war damals schon das Gemälde des Zambono nicht mehr öffentlich ausgestellt.

Bestimmte Notizen über Giov. d'Alemagna fehlen gänzlich. Der Umstand, dass er sich öfters Zuan da Murano signirt, macht es wahrscheinlich, dass er längere Zeit in Murano gewohnt hat und vielleicht auch dort Verwandte hatte. Von welcher deutschen Malerschule er abstammte, möchte wohl schwer zu errathen sein. Durch ein grobes Missverständniss Zanotto's ist in Crowe und Cavalcaselle's Werk die Angabe übergegangen, Pietro Edwards habe in der Schule der Schuhmacherzunft eigenhändige, allein gemalte Bilder des Giovanni d'Alemagna gesehen und seien diese dann nach den Magazinen der Wiener Galerien gebracht worden. Wie aus dem beigefügten Memorandum des Edwards zu sehen ist, wollte derselbe blos einige schlechte deutsche Bilder auf die eventuelle Autorschaft des Giov. d'Alemagna hin untersuchen, dieselben wurden jedoch bald darauf versteigert, nach Wien gelangte nichts[75]).

Uebrigens hat das Auftreten eines deutschen Malers im Venezianischen absolut nichts Ueberraschendes an sich und ist bei den intimen Handelsbeziehungen beider Nationen ganz selbstverständlich. Auch an dem herzoglichen Hof von Ferrara finden wir ein ungewöhnlich reichliches Auftreten von nordischen und deutschen Künstlern, sodass manche besonnene Kritiker in Erwägung ziehen, ob nicht gewisse Härten in der Zeichnung bei den alten Ferraresischen Künstlern auf nordischen Einfluss zurückzuführen sind. — Es ist nun da bemerkenswerth, dass L. N. Cittadella unter diesen vielen fremden Künstlern erwähnt, dass 1467 am 23. März ein Giovanni d'Alemagna pittore del fu Romano in Ferrara wohnhaft, in der Pfarrei S. Romano sein Testament macht, seine Frau nennt er Eugenia del fu Andrea, und als Vollstrecker ernennt er Giorgio del fu Giorgio d'Alemagna pittore. — Vom Jahr 1446 an haben wir keine Kunde mehr von Giovanni d'Alemagna, dem Mitarbeiter Antonio's, möglich ist es, dass er sich von Venedig nach Ferrara gewandt, einen sicheren Schluss können wir nicht ziehen.

Die Archive des Veneto, bieten eine reiche Ausbeute von deutschen Künstlernamen. Schon Brandolese hat Ende des vorigen Jahrhunderts die deutschen Malernamen aus den Büchern der Fraglia dei Pittori in Padua veröffentlicht. Was nun zunächst Murano anlangt, so muss constatirt werden, dass es jedem, der die Acten des Podestà durchliest, auffallen muss, welche grosse Anzahl von Deutschen in Murano überhaupt Beschäftigung

---

[75]) 28. 8bre 1808. Calegheri Tedeschi, No. 9 Memorie.

Si faccia nuovo esame intorno alli Quadri antichi di maniera tedesca provenienti dalla Scuola dei Ciabattini. Di detta Scuola sono pezzi N° 18. L'oggetto di tale ricerca tende ad accertare il punto storico relativo a Giovanni d' Alemagna.

(Arch. St. Direz. gen. del demanio — Uffizio Economato. Buste Edwards, Memorie.)

fand, theils als Glashändler, theils in den Fabriken als Glasmaler, theils als Ballenbinder für den Export und in allen möglichen anderen Handwerken. Es ist hier interessant zu erwähnen, dass am 13. August 1443 ein Giorgio Teutonico, zu Murano wohnhaft, einen Contract mit Lucas filius Stephani pictori nepos dicto Ser Giorgij eingeht [76]. Dieserselbe Lucas teutonico filius Stephani pictoris bringt dann zwei Jahre später eine Klage gegen einen Bellino toscano, Glasbläser in Murano ein [77]. Es fehlt jedoch an Beweisen, um diesen Stefano mit dem Stefano da Transilvania identificiren zu können, der als Sohn des Mattia, als pittore intagliatore, indoratore e vetraio 1448 bis 1465 in Udine erwähnt wird. Dieser hatte als Mitarbeiter einen deutschen Maler und Bildhauer Leonard Thaner, der nach 1500 nach achtzehnjährigem Aufenthalt in Cividale starb [78].

Es muss jedoch festgehalten werden, dass die meisten Maler, die im XV. Jahrhundert in Murano arbeiteten, sich der Glasmalerei widmeten. Abbate V. Zanetti erzählt, dass man beim Ausgraben in der Nähe der Kirche S. Pietro Martire in Murano einen Grabstein fand mit der Inschrift im Character des Ende des XV. Jahrhunderts: „Jo. Francisco et Leonardo Fra. de Alemanis civibus de Muriano". Zanetti fügt hinzu, dass diese Familie, ohne Zweifel deutschen Ursprungs, bis in das XVII. Jahrhundert hinein berühmt war in der Glasfabrication und dass ihr Name häufig in den Mariegole der Glaskünste und den Kirchen Murano's vorkommt.

Henry Simonsfeld hat in seinem Werk über den Fondaco dei Tedeschi eine kurze Skizze der gewerblichen Thätigkeit der in Venedig ansässigen Deutschen gegeben und das überaus grossartige Geschäftstreiben in dem Fondaco geschildert. Im Jahre 1424 sollte dieser schon erweitert werden [79], aber erst nach dem Brand vom Jahr 1505 wurde er von Giorgio Spavento und Antonio Abbondio detto Scarpagnino nach der Zeichnung des Girolamo tedesco prächtig wieder aufgebaut [80]. Simonsfeld druckt unter den Documenten auch eines ab, welches eine Altartafel betrifft. Im Jahre 1457 hatten deutsche Kaufleute eine von einem deutschen Maler gemalte „Ancona d' altare, laboratam et auratam" mitgebracht [81]. Der Magistrat della Giustizia Vecchia, der über die Privilegien der Malerschule das Schutzrecht hatte, erhob, da dies der Zunft schaden könnte, Einspruch, die Ancona wurde confiscirt, später jedoch auf dem Gnadenweg wieder freigegeben. Unter den zahlreichen Gewerbtreibenden, wie besonders Bäckern, Schuhmachern, Barbieren, sind besonders wichtig die Buchhändler und Buchdrucker, die ja diese Kunst mit so grossem Glück in Venedig eingeführt hatten, oft auch zugleich Miniaturisten waren oder mit diesen

---

[76] Arch. St. Podestà di Murano. F. 17.

[77] Ibid. F. 18.

[78] Joppi — Nuovo contributo alla Storia dell' Arte in Friuli, Miscell. della R. Dep. Ven. sopra gli studi di Storia patr. pag. 13, 15, 66, 67 und 93.

[79] P. Paoletti: L' Architett. e la Scult. del Rinasc. P. I, pg. 8.

[80] Ibid. P. II, pg. 262.

[81] Henry Simonsfeld: Der Fondaco dei Tedeschi. V. I, pg. 265.

in näherer Geschäftsverbindung standen. Es würde sich verlohnen, die überaus zahlreichen Notizen über den Buchhandel, die sich in den Acten des Staats-Archivs in Venedig zerstreut finden, einheitlich zusammenzustellen, es würde dies gewiss eine höchst lehrreiche und für die deutsche Nation ehrenvoll ausfallende Arbeit sein. Mit der Musik haben viele Lautenfabricanten und Lautenschläger zu thun, speciell mit den bildenden Künsten Goldschmiede, Krystallschneider und Graveure, und in überaus blühender Gewerbsthätigkeit die Holzschnitzer, über die wir einige Documente beifügen.

Vom 12. Juli 1371 existirt eine Unterschrift eines Giovanni intagliatore halemanus zu S. Moisè in Venedig wohnhaft[82]).

Am 20. Juli 1409 stehen Giovanni incisor lignaminis de Alemania von der contrada S. M. Formosa und Giorgio d'Alemagna im Palazzo Ducale wohnend, Bürgschaft für einen incisore Simone[83]). Vielleicht war dieser Giovanni derselbe, der unter der Bezeichnung Zuane intaiador sancta Maria Formosca 1414 in die Scuola grande di S. Gio. Evangelista aufgenommen wurde und 10 Jahre später starb[84]). Cristoforo di Giovanni d'Alemagna intagliatore wohnt am 16. Juli 1443 in Treviso.

Urbano da Vienna intagliatore del fù Nicolo wohnte in S. M. Formosa in Venedig.

Am 20 September 1449 macht Stefan, Sohn des verstorbenen Nicolaus aus Traunstein im Bisthum Salzburg, ein Holzschnitzer, sein Testament. Er wohnte in S. Lio, erwähnt einen Bruder Namens Georg und eine Schwester Anna, ernennt zu seinem Testamentsvollstrecker den Holzschnitzer Leonard, Sohn des verstorbenen Martin von Salzburg, der in S. M. Formosa wohnt[85]).

Im Jahre 1453 wird ein Giovanni del fu Giovanni de Normerigo partibus Alemanie, intaleatore a Santa Maria Nuova erwähnt[86]).

Unter einem Document vom 28. September 1459 findet sich ein Autograph eines Giovanni d'Alemagna intagliatore, den B. Cecchetti reproducirt und dabei die Ansicht ausspricht, dass der Giovanni d' Alemagna vielleicht Schnitzer und Maler zu gleicher Zeiten war und dieser Autograph von

---

[82]) P. Paoletti: L'Arch. e la Scult. del Rinasc. T. I pag. 81.

[83]) Arch. St. Canc. inf. atti Bernardi Rolandino.

[84]) P. Paoletti: op. cit. T. I,. pg. 99.

[85]) 1449 20 Sept.—test . . . . Stefanus filius ser nicolaj de trausten Episcopatus Salcispurch partium Alemania intaiator lignaminis habitator Venetijs in contrata sancti leonis . . . . commisarios . . . . esse volo ser henricum de leze intaiatorem habitatorem Venetiarum in contrata sancti leonis et Leonardum condam Martini de Salcisburch intaiatorem habitatorem Venetiarum in contrata sancte Marie Formose . . . . Esse volo . . . . heredes . . . . Georgium fratrem meum et Annam sororem meam . . . .

t^e ser petrus condam Andree de Alemania hospes ad hospitium gambar in Rivoalto notarius de dito testatore et qui fecit mihi fidem—etc. (Arch. St. S. N. B. 559 Antonio Gambaro)

[86]) P. Paoletti: op. cit. P. I, pg. 81.

dem Genossen Antonio Vivarini herrühren könnte[87]). Es ist übrigens sehr unwahrscheinlich, dass Giovanni d' Alemagna, Genosse des Antonio, auch Holzschnitzer war, es werden doch immer andere Schnitzer auf den Inschriften der Bilder erwähnt, so Gaspare Moranzone, Ludovico da Forlì und Cristoforo da Ferrara. Auch nimmt Giovanni als Maler in den Inschriften oft den ersten Platz ein, der ihm vielleicht auch als dem ältesten oder tüchtigsten gebührte.

Am 10. September 1460 giebt Maestro Ventura de Yspurg alamanie, intagliator in legno von S. Paternian in Venedig dem Pfarrer von S. Antimo in Monte Pagano in den Abbruzzen eine Quittung über den Rest seines Lohnes für eine gelieferte Ancona.[87])

Am 28. März 1484 unterzeichnet sich Zane condam Zone de Malines de brabante, intagliatore zu S. Luca in Venedig.

Am 2. August 1485 macht ein Giovanni d'Alemagna intagliatore sein Testament, bei welcher Gelegenheit sich mehrere Giovanni d'Alemagna ein Rendez-vous gaben, so der Testamentsvollstrecker und Beichtvater Giovanni d'Alemagna, Prior von S. Stefano und Giov. d'Alemania der Bäcker, dessen Sohn Gasparo wahrscheinlich ein erfolgreicher Buchhändler, während der andere Sohn Theodor Buchdrucker war.[88])

Hier wäre auch der Lardo tedesco intagliatore von S. Lio erwähnenswerth, der für S. Giovanni in Bragora arbeitete ([54]), vielleicht ist er mit dem schon erwähnten Leonard aus Salzburg identisch.

Die Guiden von Bergamo berichten, dass ein Leonard Siry von Nürnberg die hölzerne ganz vergoldete Reiterstatue des grossen Generals Bartolomeo Colleoni schnitzte, welche dessen Grabmal bei S. Maria Maggiore schmückt. Durch die Güte des Herrn Professor Mazzi, Vorstand der Stadtbibliothek zu Bergamo, sind wir in der Lage, diese Angabe durch Anführung einer Copie des Originaldocumentes richtig zu stellen, Sixtus nicht Leonard hiess der Künstler.[89])

---

[87]) Arch. Veneto. Vol. XXXIII, P. II und Vol. XXXIV, P. I. — 1887.

[88]) 1485 2. Augusti — test . . . Ego Magister Joannes de Alemania intaiator de contrata Sancti Bartholomei debilis corpore . . . rogare feci fratrem Joannem Patrem meum spiritualem in sancto Steffano tum superiore conventus sancti Stephani . . . commissarios . . . volo esse Magistrum Christoforum Supanarium de Alemania de contrata sancte Marie Formose Item magnificum Uricum partiauro de Alemania de contrata sancti Hieronymi in Canaregio Item magistrum Joannem Pistorem de Alemania de contrata sancti Severo . . . etc. (Arch. St. Inquisitori di Stato.-Registro testam. 1470—1692, B. 912).

[89]) 1500, 18. 9mbris. Magister Petrus de Buscero Mediolanensis sculptor lignarius vocatus per Magistrum Sixtum q. Henrici Syri de Norimberga Alemanorum similiter sculptorem per ipsum Magistrum Petrum ante oculos ejus posita Effigies lignea Illustr mi q. D. Bartholomei Colleoni sedentis super equs similiter lignes existentibus in Vicinia S. Grate intervites in domo Bernardini de Muzzo et diligenter visa et examinata idem Petrus judicavit, extimavit et taxavit solvi debere ad summam ducatorum mille sexcentum auri.

Was nun speciell die Maler anlangt, so finden wir Folgendes:

In venezianischen Acten wird am 15. Mai 1413 ein Teodorico, pittore d'Alemagna in S. M. Formosa wohnend, in einer Bürgschaftsurkunde seiner Frau Çaterina erwähnt.[90]) Es ist dies wohl derselbe, der sich als Sohn eines Alban nennt, ein Name, der vielleicht für seinen Ursprung aus dem Breisgau sprechen möchte.[91])

Vom 16. December 1444 haben wir das Zeugniss eines Maestro Enrico pictor cartarum del fu Corradino, der ein Haus in S. Giovanni in Bragora hatte.[92]) Es ist dies vielleicht derselbe henrico de Alemania pictor, der am 14. Juli 1462 aus dem Gefängniss entlassen wurde, in das er geworfen worden war, ohne zu wissen warum.[93])

Am 7. September 1445 findet sich ein Maler Baldassare dei Guidonis de Galde Alamanie, damals in Padua wohnhaft, erwähnt, der gutsteht für zwei Nichten, Maria und Elisabeth, Töchter seines Bruders, des Barbiers Giovanni d'Alemagna.[94]) Es ist dies vielleicht derselbe Balthasar, pittore, wohnhaft in Padua in der contrada Puthei vace dessen Frau Maria del fu Radi da Sebenico am 13. März 1472 in Venedig ihr Testament macht.[95]) Im Jahr 1474 finden wir den Magister Baldassare Antonij pictor in Venedig in San Giov. Crisostomo wohnhaft. Diesen Balthassar, Sohn des Antonio de Guidotis pittore, finden wir dann auch in den Archiven Bergamo's erwähnt im Jahre 1488, im Jahre 1497 und zweimal im Jahre 1501 als dort ansässig und als Schiedsrichter in einem Disput

---

(Archivis Civitatis in Bernardin di Sangallo Lib. in fol. a 1500 ad 1509. f. 119. Ab. Angelo Mazzoleni: Zibaldone di notizie estratte dagli Archivi cittadini nella seconda metà del sec. XVIII. segnato come Libro M colla posizione della Civica Biblioteca-Gabinetto — ф. II. pag. 234.)

Im Notariatsarchiv in Bergamo befindet sich in der That das Original-Document unter Notar Bernardino di San Gallo del' Acqua. anni 1500—1509, f. 25 tgo. und der Extract des Ab. Angelo Mazzoleni ist vollständig richtig.

[90]) Arch. St. Canc. inf. atti Bernardi Rolandino.

[91]) 1409. 1. Junij — test. . . . Ego Daniel contareno . . .

te Ego theodoricus quondam albani pictor testes subscripsi . . . (Arch. St. S. N. test. B. 356. Protocollo Dotto Bartolomeo).

[92]) Arch. St. S. N. B. 464, Cristiano Anastasio.

[93]) Arch. St. Consiglio dei X Misti, an. 1460—66.

[94]) 1445, 7. Settembre . . . Baldassar q. ser Guidonis de Galde alemannie. pictor habitator Padue velut successor bonorum q. Johan de Alemania barbitonsoris fratris sui uterini . . . . (Arch. St. Canc. inf. atti Helmis Franco).

[95])1472, 13. Martij — test . . . Honesta domina Maria filia condam ser Radi de Sibinico et uxor ser Baldassaris pictoris habitans Padue in contrata Puthei vace . . . Commissarium esse volo ser Pasqualinum de ligovie (?) condam ser Johannis barbitonsorem. . . .

te ser Johannes de Castelnovo dictus de Alemania barbitonsor condam ser Cornelii habitans Venetijs in conf. Sancte Agathe. (Arch. St. S. N. test. B. 481, Grassolario Bartolomeo No. 618).

thätig.[96]) Um dieselbe Zeit war auch ein anderer deutscher Maler, Leonardus filius quondam Mathiae Spironi pictor teutonicus, in Bergamo thätig, erhielt am 9. Mai 1498 den Lohn für eine Ancona, die er für die Kapelle des heiligen Rochus in der Kirche S. Maria gemalt hatte.[97])

Vielleicht ein Sohn dieses obenerwähnten Balthasar war Antonius filius Baldassaris da Gaislinga, Alemanie venetijs pictor, der in S. Simeone wohnte und am 13. Januar 1517 sein Testament machte.[98])

In Verona finden wir 1512 Jacobus ab horologijs pictor alamanus q. domenici und seinen Sohn Domenico als Maler thätig.[99])

Im Mittelalter und selbst noch zu Ende des XVI. Jahrhunderts blühte in Treviso eine deutsche Colonie, die sogar eine eigene Scuola gegründet hatte und einen Altar in der Kirche S. Francesco besass (V. Henry Simonsfeld, Abh. d. K. bayr. Akad, d. Wiss. III. Cl. XIX. B. III. Abth). Diese Deutschen übten die verschiedenartigsten Handwerke aus, es fehlten aber auch nicht Bildhauer, Holzschnitzer und Maler. Die Ursache, warum gerade so viele deutsche Künstler nach Treviso gingen, ist darin zu suchen, dass an diesem kleineren Orte keine „Scuola dei pittori“ existirte, welche mit ihrem Zunftzwang und sonstigen Schwierigkeiten den Fremden die Concurrenz erschwerte. Girolamo Biscaro führt unter den im XV. Jahrhundert in Treviso etablirten deutschen Malern auch einen „m. theodoricus theutonicus de Grim, castro in Alemanea inferiori q. m. Johannis“ an, von dem man Notizen von 1442 bis 1467 hat; sein Sohn Nicolo war auch Maler und sein Neffe Filippo ein Steinmetz. Er erwähnt auch einen „Magister paulus pictor in tar. in contrata S. Leonardi q. petri teutonicus de colonia de alemanea“, dieser übernahm im Jahre 1482 zwei Cassoni zu vergolden und zu bemalen, welche dem Adeligen Alvise Barisan gehörten. Dieser selbe Barisan liess im Jahre 1503 die Fassade seines Hauses am Domplatze in Treviso von dem tüchtigen Maler Giovanni Matteo, Sohn des deutschen Webers Giorgio, mit Fresken bemalen. Gio. Morelli schrieb bekanntlich diese Fresken dem Jacobo de Barbari zu.

Von dem Giovanni Matteo hat man Notizen vom Jahre 1488 bis 1527,

---

[96]) 1474. te Magister Baldassare Antonij pictor de confinio sancti Crisostomi. (Arch. St. S. N. B. 272, Moisis Giuseppe N. 137.) Bibl. comunale di Bergamo, Manuscript des G. Mozzo: Le Famiglie di Bergamo.

[97]) 1498, 9. Maij — Mr. Leonardus f. q Matie Spironi pictor Teutonicus fuit contentus recepisse a Sindicis Eccl. S. Marie devertue L 387 Imp. que sunt enestimatione unius ancone per eum Mm Leonardum factam in Ecclesia predicta in Capella S. Rochi, et picture per eum facte in dicta Capella. (Arch. Venerab. Misericordia Bergamo, atti Dominici de Robertis).

[98]) 1517 (8) 13. Januarij — test . . . ego antonius filius baldassaris de gaislinga alemanie Venetijs pictor de confinio Sancti Simeonis prophetae . . . commissarios . . . esse volo . . . thomam Cordeliagi in contrata sancte pauli (war von Brembate superiore bei Bergamo) etc. (Arch. St. in Venezia: S. N. B. 255 No. 6 Colonino A.)

[99]) Arch. comunale Verona, Libri Estimi.

sein Sohn war auch Maler, hiess Domenico und erhielt im Jahre 1527 von seinem Vater Vollmacht, eine Erbschaft von einem Verwandten einzuziehen, welcher so näher bezeichnet wird: ser Joannis Prouc de francoforti teutonici ex Alemania ibidem decendentis. (G. Biscaro — Note e documenti per servire alla storia delle Arti trevigiane — Treviso 1897, pag. 25 — 40.)

In dem benachbarten Udine arbeitete 1439 ein Giovanni del fu Pietro de Prusia, überhaupt waren im Friaul während des XV. Jahrhunderts verschiedene deutsche Maler und Holzschnitzer thätig.[100])

Zu den graphischen Künstlern zählen auch die vielen deutschen Sticker, die in Venedig thätig waren, wichtiger sind die Miniatoren, von denen wir Hans von Freiburg, Sohn des Friedrich, in S. Giuliano wohnhaft, als Zeuge unter einem Act des Kürschners Pietro trevisano, Sohn des weiland Giovanni Vagener aus Nürnberg vorfinden. 5. Februar 1461.[101])

Am 19. März 1479 findet sich die Unterschrift eines Zuane Todeschino fu de Zuane Todesco miniatore.[102])

Schüler des Giovanni und Antonio da Murano.

Crowe und Cavalcaselle geben an, dass sie einige Zeit den Quiritio da Murano für den ältesten Muraneser Maler überhaupt gehalten hätten, es hat in der That seine Anconetta, die jetzt in der Accademia dei Concordi in Rovigo aufbewahrt wird, viel Alterthümliches in Anordnung der Tafeln und den Trachten, wie wir aber oben gesehen haben, ist es wahrscheinlich, dass er darin von den beiden Anconen des Giovanni und Antonio in S. Stefano in Venedig beeinflusst wurde. Diese Anconetta ist bezeichet: Opus Quiricius de Joanes Veneciis $M_{o.}$ 4^{c} 62. Alle, die diese Tafel gesehen, kamen nun sofort zu dem Schlusse, dass „de Joannes“ bedeute Schüler des Giovanni d'Alemagna.

Es ist wohl kein Zweifel, dass Quiritius ein Schüler Antonio's und Giovanni's, während ihres Zusammenseins war. Auch die Ancona mit der Kreuzigung und der Passion Christi, in der K. K. Academie in Wien, welche nach Angabe eines alten handschriftlichen Katalogs des Staatsarchivs[103]) aus dem Kloster Corpus Domini in Venedig stammt und mit Recht dem Quiritius zugeschrieben wird, zeigt so viel Alterthümliches, dass sie kaum von Bartolomeo Vivarini's Schule abgeleitet werden kann.

Wir haben aber nun zwei Signaturen des Quiritio unter Documenten gefunden, die eine viel einfachere Erklärung der Inschrift auf dem Bild zu Rovigo nicht nur vorschlagen, sondern sicherstellen, dass nämlich

---

[100]) Joppi: Nuovo contributo etc. 1894, pg. 45.

[101]) 1460 (1) 5. Februarij — test... Ego Petrus trivisano Varotarius quondam Johannis Vagener de Norimbergo de confinio sancti Juliani...

t^{e} Jo anzoam (sic) de friburgo so stato testimonio etc.

Repetition des Notars: Johannes miniator quondam federicus de sancto Juliani. (Arch. St. S. N. B. 360. Protocollo, Colonna Natale.)

[102]) Arch. St. S. N. test. B. 839, Ranemi Bernardino.

[103]) Prospetto B. Quadri da alienarsi. Intendenza di Finanza di Venezia Tit. XXI, Fasc. 13, Mobili. 1838—1844. Arch. di Stato.

de Joanes nur Sohn des Giovanni bedeutet, und weiter nichts anderes.[104])

Die übrigen noch vorhandenen und bezeichneten Bilder zeigen dann einen freieren Stil, möglicherweise unter dem Einflusse des Bartolomeo Vivarini. Aus den Signaturen des Quiritius ergiebt sich, da die beiden Testatoren in Sancta Maria Formosa wohnten, mit Wahrscheinlichkeit, dass auch der Schüler Quiritius in dieser Pfarrei, in der Nähe von seinen Lehrern Antonio und Giovanni wohnte.

Auch von einem Sohn des Quirizio haben wir Nachricht, der Girolamo Varzeloto hiess und als Maler im Jahre 1518 in Cittadella und im Jahre 1535 in Moriago thätig war.

Nach Crowe und Cavalcaselle müsste auch Carlo Crivelli, obgleich seine späteren Bilder in den Formen viel Paduanisches darbieten, doch auf Grund seiner früheren Bilder der Schule des Antonio Vivarini zuzutheilen sein. Sehr wahrscheinlich ist auch, das er sein prächtiges Colorit von Venedig mitgebracht hat, wie er sich denn auch immer mit Stolz „Venetus" signirt. In den venezianischen Archiven findet sich keine Notiz über Carlo Crivelli, er stammte jedoch wahrscheinlich aus einer kunstbegabten Familie, da wir von einem andern Maler Jacobo Crivelli zwar Notizen haben [105]), wenn wir auch seine Werke nicht kennen.

Auch Adolfo Venturi erwähnt einen Taddeo Crivelli von Mantua, der als Miniaturist einige Arbeiten für den Herzog Borso von Este um das Jahr 1466 ausführte und später nach Bologna ging, wo er in der Kathedrale an den Chorbücher arbeitete [106]). Endlich finden wir noch, dass im

---

[104]) 1461 18. Decembris — test... Honesta Domina Jubilea relicta egregij viri Dm. Barth. de Usnagis de conf. S. Maria formose...

te mi quirittio de zuane fu presente del predetto testamento (autograph).

Repetition des Notars: Ser Quirizius q. s. Johannes pictor. (Arch. St. S. N. test. B. 481, Grassolario Bartolom. No. 472.)

1478 28. Julij — test... Ego Antonius marci maior de contrata sancte Marie Formose...

te Ego Quirizius Joanis pictor testes subscripsi (Arch. St. S. N. test. B. 871. Belletti Francesco, No. 14).

[105]) 1444, 13 Octobris—test. . . Ego Catherina coniux ser Antonii barilarij de confinio sancti Moisy . . . te Ego Jachobus de Chriveris pictoris testis subscripsi. Repetition des Notars: ser Jacobus de Crivei pictoris de confinio sancti Moysi.

1444, 19 Octobris—test . . . Ego Antonius barilarius de confinio sancti Moisy . . .

te Ego Jachobus de chrevelis pichtor testis subscripsi.

1447, 28 Augusti—test . . . Ego Isabetha uxoris ser pauli Carpentarij de confinio sancti Moisi . . .

te Jacobus de crivej pictor . . .

1448, 29 Martij—test . . . Domine Cristine quondam ser pauli fabrj de contrata sancti moisij . . .

te ser Jacobus di crivej pictor . . . (Arch. St. S. N. test. B. 356 — Dotto Bartolomeo).

[106]) La miniatura ferrarese nel secolo XV. — Le Gallerie nazionali Italiane anno IV (1899), pag. 190, 194—195.

Jahr 1536 ein Battista Crivelli, ein Juwelier, in die grosse Schule des S. Giov. Evangelista in Venedig als Bruder aufgenommen wird. [107]).

In der Berliner Galerie befindet sich ein Triptychon, den hl. Hieronymus sitzend darstellend, rechts und links davon zwei Heilige, von der Hand eines anderen tüchtigen Meisters, der ebenfalls theils deu Einfluss der paduanischen und theils den Einfluss der muranesischen Schule aufweist. A. M. Zanetti sah im vorigen Jahrhundert dieses Bild im Kloster S. Gregorio in Venedig und las die Inschrift auf dem Cartellino so: „Sumus Rugeri manus.“; jetzt ist die Inschrift nicht mehr so deutlich zu lesen. Die Sprachform der Signatur scheint den griechischen Malern entlehnt zu sein. So signirt sich auch ein venezianischer Maler auf dem sogenannten Portrait des Carpaccio in der Galerie Giustiniani alle Zattere theils in griechischer, theils in lateinischer Schrift χειρ BITORE mit dem Datum 1522. Der späte griechische, in Venedig lebende Maler Emmanuel signirt auch in dieser Weise „χεὶρ Ἐμμανουῆλ.“

Notizen über einen Maler Ruggieri mit dem seltenen Vornamen Summus kommen in dem Archiv nicht vor, dagegen finden sich zwei Signaturen von zwei anderen Malern desselben Namens[108]). Im Jahre 1472 wird ein Ser Johannis de Ruggeriis pictor de contrada Sancti Joannis grisostomi erwähnt und im Jahre 1473 ein ser Marcus Rugerii pictor als Zeuge in derselben contrada, so dass man wohl auf nachbarliche verwandtschaftliche Beziehungen Beider schliessen darf.

Die Ruggeri stammen aus einer alten paduanischen Familie, ihr Wappen ist in dem alten Wappencodex der Paduaner Stadtbibliothek angeführt, auch melden viele Grabsteine in der Basilika des Santo von diesem Geschlecht. So drückt sich auch in dem Bild des Summus deutlich der paduanische Ursprung des Meisters aus.

Antonio Vivarini in Mitarbeiterschaft mit seinem Bruder Bartolomeo.

In der zweiten Periode seines Wirkens sehen wir Antonio Vivarini in Gemeinschaft mit seinem Bruder Bartolomeo thätig. Das schönste und wichtigste Altarwerk dieser Zeit befindet sich in der Pinakothek zu Bologna und ist von dem Jahre 1450 datirt. In den Guiden von Padua

---

[107]) Arch. di St. in Venezia — Sc. Gr. di S. Giov. Evang. Mariegola № 13

[108]) 1472, 27 Junij. — tes Ser Johannis de Ruggeriis pictor de contrada Sancti Joannis grisostomi — Ser Johannes quondam ser Andree trevisano de Burano miniator. (Arch. St. Canc. inf. B. 76, Francesco d'Elmi.)

1473, 26 Augusti — test . . . Egregius vir dominus franciscus trivixanus quondam domini Antonij de confinio sancti Johannis grisostomi de Venetijs . . . tes: ser Marcus Rugerii pictor.

ser Alovisius filius ser Baptiste velutarius ambo de confinio Sancti Johannis grisostomi.

Jo Marcho derugier depintor son testimonio del prexente testamento . . .
(Arch. St. S. N. B. 481, Grassolario Bartolomeo, № 376.)

wird noch ein anderes Altarwerk erwähnt, welches, wahrscheinlich auf dem Rahmen, einst folgendermassen „MCCCCLI. Antonius et Bartholomeus fratres de Murano pinxerunt hoc opus“ bezeichnet war. Der wahrscheinlich sehr kunstvoll geschnitzt und nach dem damaligen venezianischen Geschmack überreich verziert gewesene Rahmen ist vermuthlich zur Zeit der Aufhebung der Klöster zerstört worden, die einzelnen Tafeln der Ancona sind aber erhalten geblieben und sind jetzt in dem Museo Civico von Padua aufgestellt.

Crowe und Cavalcasellé haben über diese Arbeit ein sehr richtiges Urtheil gefällt, indem sie sagten, man sieht sehr wenig von der Hand des Antonio und sehr wenig von der Hand des Bartolomeo darin, wahrscheinlich ist es zum grössten Theil ein Werk der Gehilfen.

Während wir annehmen dürfen, dass Antonio Vivarini in seiner ersten Periode auf Quiricio da Murano und Carlo Crivelli einen Einfluss ausübte, so ist es aus stilkritischen Gründen wahrscheinlich, dass Antonio und Bartolomeo während ihrem Zusammenarbeiten auf Leonardo Boldrin ihren Einfluss geltend machten, und dass derselbe vielleicht bei ihnen als Gehülfe thätig war.

Leonardo Boldrin.

Von Leonardo Boldrin finden wir in F. Sansovino's Venezia Città nobilissima. Ed. 1581. c^{te} 10^{a} u. 49^{b} zwei Werke erwähnt, eine Pala in S. Basso und eine andere in S. Antonino „la palla di San Francesco con Santo Antonio et San Bernardino è di Leonardo Boldrono (wohl ein Druckfehler für Boldrino).“ Beide sind jetzt verloren. Die Pala in S. Antonino kann aber, da der San Bernardino auf ihr dargestellt war, nicht vor 1450 entstanden sein. In der Nähe von Bergamo im Brembothal, in der Kirche von S. Gallo bei Zogno werden noch die Tafeln einer bezeichneten Ancona von Leonardo Boldrin aufbewahrt. Die localen Schriftsteller und auch Crowe und Cavalcaselle hielten den Künstler für einen Bergamasken. Wir werden aber später noch sehen, dass die Anconen, da sie so leicht in Stücke genommen werden konnten, ein beliebter Exportartikel der venezianischen Ateliers waren. Boldrin hat wahrscheinlich nie seinen Fuss nach Bergamo gesetzt. Wir finden ja Anconen aus den Ateliers der Vivarini in dem fernen Apulien, wohin sie auf dem Seeweg gebracht wurden, auf dem Landweg gelangten sie in die entferntesten Gebirgsthäler des Veneto, die Contracte zur Herstellung derselben wurden in Venedig zwischen den Donatoren und Künstlern abgeschlossen, worüber einige Beispiele noch existiren. Die Ancona zu Zogno besteht aus einer Tafel mit der Krönung der Maria, die stilistisch grosse Verwandtschaft mit der Krönung der Maria in S. Pantalon in Venedig hat, eine weitere Tafel, darunter zu denken, stellt die Verkündigung dar. Die Maria, mit breitem Gesichtsoval, zeigt verwandte Züge zu Bartolomeo's Stil. Ausserdem sind noch vier längliche Tafeln, als Flügel zu denken, vorhanden, die S. Pietro und S. Sebastiano, S. Gallo und S. Giov. Evangelista darstellen; die Figuren

sind übermässig lang gestreckt, die Zeichnung ist schwach, die Farben sind trüb und stumpf und ohne Reiz, ganz so wie wir es auf der von den Brüdern Vivarini signirten Ancona von S. Francesco in Padua sahen. Auf der Tafel des S. Gallo befindet sich die Signatur Op. LEONARDI BOLDRINI BNECT. Das „Bnect" ist räthselhaft, sollte vielleicht eine missverstandene Restauration für die Entstellung des Wortes Venecti in Bnecti verantwortlich gemacht werden?

Vom Anfang des XIV. Jahrhunderts an haben wir Notizen von Personen, Namens Boldrin, die in Murano ansässig waren.[109] Es ist daher möglich, dass unser Maler dort Verwandte hatte, obgleich wir wissen, dass sein Vater Giovanni schon in Venedig ansässig war und das damals einträgliche Gewerbe eines Barbiers betrieb, wo wohl auch der Sohn Leonardo immer gewohnt zu haben scheint und zwar in San Luca nahe bei der unmittelbar daranstossenden Pfarrei S. Paterniano.[110] [111] [112] [113] [114]

Schon im Jahre 1365 wird in Venedig ein Maler Pietro Poltremo (vielleicht eine Dialektform von Boldrino) in San Moyse erwähnt.

In der Mariegola der Scuola dei Mercanti di S. Maria e San Cristoforo, die im Jahr 1377 begonnen wurde, findet sich in dem Schrift-

---

[109] Leonardo Boldrin.

1407 e 1215 — Jacobus boldrinus de Muriano (Arch. di St. Podestà di Murano. Fil. 10 und 11).

1417, 11 e 25 Februarij. — Petrus boldrino (già estinto) (Arch. di St. Podestà di Murano. F. 12.)

1420, 19. Septembris — Benedicta relicta Antonij Buldrini (Arch. di St. Podestà di Murano. F. 12. ct. 46 tg).

1365, 10 octubrio — test . . . . . jo cataruza fia che fo de Ser francesco bon . . . .

tes joanis Sancti fontini . . . .

et petrus poltremo pictor sancti moysi presbiteri (Arch. St. S. N. B. 742, Marino Giovanni, N. 27. und. M. dell Orto & S. Christof. dei Mercanti Scuolo No. 406).

[110] 1454, 14. Novembris—tes ser Leonardus boldrino ser boldrinj barbitonsor de confinio sancti luce (Arch. St. Canc. inf. B. 74, Franc. Helmis).

[111] 1458 (9). 1 Januarij—test . . . Ego Urse uxor magnifici Ioanis ab Armis. . .

te. Ser Leonardus boldrino filius magistri boldrini barbitônsoris de confinio santi luce (Arch. St. S. N. B. 724, Bono Girolamo).

[112] 1462, 9 Maii—test, . . . Ego Magister Symon de Sancto Thomasio de confinio sancti Luce. (a tergo) te ser Antonius depintor de Venzon in apotecha magistri Leonardi pictoris. (Arch. di St. S. N. B. 1062, Dalla Torre Lorenzo).

[113] 1473, 9 Augusti—Venerabilis vir dominus presbiter Gasparinus danolo plebanus sancti Paterniani De Venetiis. . . .

te ser leonardo pictore ditto boldrino de confinio sancti pathernianij (Arch. St. Miscell. atti Notaij diversi, B. 4, Cassa VIII, Cassella VI, F. IV. ct. 126, Notajo Benedetto da Montagnana).

[114] 1473, 13 Octobris—test. . . Ego petrus cornario. . .

te ser Leonardus Boldrini pictor de confinio sancti luce. . . (Arch. St. S. N. B. 481, N. 768, Grassolario Bartolomeo).

charakter vom Ende des XIV. oder vom Anfang des XV. Jahrhunderts eingetragen: Ser Piero boltremo pentor de San marcilian (wohl dieselbe Persönlichkeit.[110]) Das erste Document, welches Leonardo Boldrin erwähnt, trägt das Datum des 8. Mai 1452 und ist dasselbe von ihm und Antonio Vivarini gemeinsam unterzeichnet, ein Umstand, aus dem recht wohl eine nahe Beziehung beider Maler zueinander abgeleitet werden kann.[115])

Unter einem Testament, welches 10 Jahre später in S. Luca angefertigt wurde, steht als Zeuge der Antonio pittore da Venzone (in Friaul) verzeichnet, welcher angiebt, in der Bottega eines Leonardo thätig zu sein. Sehr wahrscheinlich ist daher die Annahme, dass dieser Antonio ein Garzone unseres Leonardo Boldrin di S. Luca gewesen sein könnte.[116])

Boldrin gehörte zu der Scuola grande di S. Maria della Misericordia und hatte schon 1486 für diese Brüderschaft einen grossen „Pennello" oder Kirchenfahne zu malen begonnen.[117]) Aus unbekannten Gründen war im Jahre 1492 die Arbeit noch nicht vollendet, und wurde ein Maler Francesco Polazito oder Placido, Sohn des Giacomo, beauftragt, dieselbe zu vollenden; erst im Jahre 1494 wurde sie fertig gestellt.[118])

Bemerkenswerth als ein Beispiel der Mitwirkung von Meistern der Malerzunft bei dem Bemalen von Holzbildwerken sind die Notizen in den Rechnungsbüchern der Kirche San Giovanni in Bragora. Boldrin gehörte, vielleicht wurde er deshalb mit diesen Arbeiten beauftragt, zu der mit der Kirche verbundenen Scuola di S. Sabba und in der Mariegola derselben ist er als Leonardo Boldrin da S. Luca eingetragen.[119])

---

[115]) 1452, 8 Maggio—t^es Magister Antonius Vivarin pictor . . . leonardus boldrin pictor, S. luce (Arch. di St. S. N. B. 727, Moisis Giuseppe).

[116]) 1478, 26 Ottobre. — Venetys in contrata S^ti Lucae aevangelistae in Domo habitationis infrascripti magistri Leonardi. presentibus suprascripto magistro leonardo quondam ser Johannis Boldrjnj pictoris et Oliviero mathei de Cataro marangono de contrata S. Sophiae testibus ad infrascripta. . . Ibique Dona Agata relicta q. ser marci q. Joannis de Segna olim de contrata S. Sophie, et patroni cuiusdam marcilianae habitatrix . . . in dicta contracta S. lucae . . . constituit . . . suum legiptimum procuratorem . . . ser Lucam q. ser Johannis de segna marangonum domus cognatum suum de contrata S. Sophiae . . . acceptantem . . . ad petendum exigendum . . . certas res et bona . . . a ser Dominico Saracho pictore de contrata S^ti Apolinaris . . . (Arch. di St. Canc. Inf. Atti Mauroceno Bernardo).

[117]) 1486, 10 Septembre — Parte in Banca de dar il . . . Penello da fenir a quello l'ha principiato cioè a M^ro lunardo Boldrin Pitor, e promette darlo per tutto Marzo, che poi sia stimato da M^ro Bernardo da Ponte et M^ro Piero Gueruzzi (Arch. St. Sc. gr. della Misericordia, sommarî 14, 15, 17 und 177).

[118]) 1492, 8 Maggio—ser franze^o de jachomo depentor ave a compir el penello grande prinzipiado per m^o lunardo Boldrin . . . (Ibid. N° 166, B^a 241).

1494, 19 Giugno — propone lo vardian de dar a compir el nostro penelo a m^o francesco polazito (Placido) depentore che altre volte lavoro jn quello, tuttj de una opinion concluseno . . . de darlilo (Ibid).

[119]) Hier ist noch zu erwähnen die Mariegola della Scuola di S. Sabba a S. Giov. Bragora (Archivio della Chiesa). „Al nome del Padre e del fio e del

Im Jahre 1491 bemalte er das von Maestro Lardo tedesco geschnitzte Crucifix an den jetzt zerstörten Chorschranken. Das Crucifix, ein tüchtiges Werk, ist jetzt von einem modernen Maler ganz überschmiert und hängt, wie oben erwähnt, jetzt über der Thür der Sacristei. Es mag bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen werden, dass in der Kirche S. Giorgio Maggiore sich auch ein Crucifix befindet, welches allem Anschein nach von einem tüchtigen deutschen realistischen Holzschnitzer herrühren dürfte und welches auch mit polychromer Bemalung versehen war. Es ist ungefähr aus derselben Periode und könnte vielleicht ein Werk des „Lardo“ sein. Wie wir schon oben erwähnt, versah auch Boldrin die hölzerne Arche des S. Giovanni Elemosinario auf dem Altar dieses Heiligen in der Kirche S. Giov. in Bragora mit Bemalung. [53]), [54]) u. [55]) Jetzt ist, wie gesagt, das Relief ganz mit Vergoldung überzogen.

Das Geburtsjahr Boldrin's ist uns nicht bekannt, dagegen können wir das Todesjahr approximativ feststellen; in den Notatorien der Scuola grande della Misericordia befindet sich unter den vom März 1497 bis März 1498 verstorbenen Mitgliedern der Eintrag Ser Leonardo boldijn depenttor.[120])

Im XVI. Jahrhundert werden in den „Tanze“ der Scuola dei Pittori zwei Malerinnen Lucia und Marietta Boldrina erwähnt, der bekannte Holzstecher Nicolo Boldrin aber stammte aus Vicenza.

Notizen über Gemälde aus dem Atelier des Bartolomeo Vivarini.

Vor Kurzem wurde von dem Museo Civico in Murano von der Familie Sugana aus Padua eine kleine Madonna erworben; leider ist das Bild sehr übermalt und ganz verdorben. Die Inschrift Bartholomeus Vivarini mit dem Datum 1459 ist ebenfalls verdächtig und bietet das Gemälde sonst wenig Interessantes dar.

In den alten Katalogen der Bilderdepots befindet sich auch eine Angabe über die Provenienz der schönen Tafel des Bartolomeo Vivarini in dem K. u. K. Hofmuseum in Wien: S. Ambrogio in der Mitte, zu Füssen desselben zehn Mitglieder einer Brüderschaft, zu beiden Seiten ein Santa coronato, S. Pietro, S. Paolo und ein santo Cavaliere, bez.: „Bartholomeus Vivarinus de Muriano pinxit 1477. S. Ambr. Viviani Cast° S Ant. . . Vic. S. Petrus Munti Scri e conf. . . . Jacobus de Faencie incisit.“ Sie ist in den alten Katalogen, als aus der Schule der Tagliapietra bei S. Aponal stammend, angegeben. Diese Schule stand unter dem Schutz der Quattro Santi martiri coronati. Die Hauptaltartafel muss, nach denselben Katalogen

---

spirito santo. Qua si comença la mariegola di serui de miss. S. Saba fata corando anni del nostro Signor MCCCLXXXXVIIII del mexe de hotubrio de uol͡etade de i diti oficiali.

Alfabeto dei Confratelli. Lettera L. Cte 34to. . . Ser Lorenzo aleman. Santa M. Formosa. . . Ser Lunardo boldrin — S. Lucha.

[120]) 1497—1498. Sc gr. della Misericordia, confratelli defunti (Not. 166) Ser Lunardo boldijn depenttor.

zu urtheilen, von Catena gewesen sein und stellte eben diese gekrönten Heiligen dar; im Jahr 1838 kam sie nach Wien in das Belvedere und ist jetzt verschollen. Diese Tafel des Vivarini wird in keiner Guida Venedig's erwähnt. Auf den ersten Blick könnte man denken, es möchte die Tafel der Schule der Mailänder angehört haben. Von dieser haben wir aber Beschreibungen, die nicht damit übereinstimmen. Da sich der Name des Gastaldo der Schule, Ambrosio Vivian auf der Tafel verzeichnet findet und der persönliche Schutzpatron eben dieses Gastaldo auf dem Mittelstück dargestellt ist, so müssen wir annehmen, dass es sich um eine Privatstiftung der damaligen Häupter der Schule handeln dürfte. Die Viviani waren eine grosse Künstlerfamilie, theils aus dem Thal des Serio und des Brembo bei Bergamo stammend. Ueber den Ambrosio finden sich keine Notizen im Venezianischen Archiv, dagegen über viele andere Viviani in Venedig sowohl, als in Bergamo. Die Monti hingegen waren aus der Mailänder Gegend gebürtig. Die 10 kleinen knieenden Figürchen wären also die Mitglieder der Schule der Tagliapietra, der Steinmetze oder vielmehr der Architekten und Bildhauer, von denen ja viele, aus der lombardischen Gegend einwandernd, in Venedig zu hohem Ansehen kamen. Von dem Schnitzer Jacobo da Faenza fehlen auch Notizen, dagegen haben sich viele von andern geschickten Schnitzern aus Faenza, so z. B. dem Biagio und Pietro da Faenza, der im Dogenpalast arbeitete, erhalten.

Wie wir oben gesehen haben, existiren documentarische Anhaltspunkte für die Annahme eines gemeinschaftlichen Wirkens von Bartolomeo Vivarini und Andrea da Murano.

Die grosse Ancona des S. Vincenzo Ferreri auf dem zweiten Altar rechts in der Kirche San Giovanni e Paolo in Venedig, von Boschini in seinen Riche Minere, pag. 208 citirt, und dem Bartolomeo Vivarini zugeschrieben, hat immer viel Anlass zu Speculationen über die Autorschaft gegeben. Es ist nicht zu vergessen, dass dieselbe im vorigen Jahrhundert mit einem neuen Rahmen ausgestattet wurde. Wie aus einem Bericht des A. M. Zanetti an die Staatsinquisitoren ersichtlich, wurde die Lunette, welche den Padre eterno darstellte, entfernt und durch ein banales Muschelornament ersetzt. Aus dem weiteren Bericht ersehen wir, dass diese Lunette der benachbarten Scuola des S. Vincenzo Ferreri zur Aufbewahrung übergeben wurde. Dort ist sie dann bei der Aufhebung der Schulen und Klöster verschollen, vielleicht taucht sie einmal in einer Privatsammlung, in denen man ja öfter solche vereinzelte Lunetten zu Gesicht bekommt, wieder auf. [121]) Die drei ganzen Figuren der Ancona S. Vincenzo, S. Cristoforo und S.

[121]) A norma della licenza impetrata da questo Supremo Tribunale col mezzo d'una mia riverentissima supplica, i Confratelli della Scola di San Vincenzo Ferreri in SS. Giovanni e Paolo hanno levata dall' altare di esso Santo la tavola divisa in più comparti, opera di Vittore Carpaccio o come altri credono, dei Vivarini. Ora rifabbricatosi interamente esso altare è reposta di nuovo a suo luogo e nicchiata tutta a dovere. Il po ristauro del quale aveva bisogno essa tavola fu fatto da persona abile e con sobrietate e diligenza avendo io come è mio dovere

Sebastiano zeigen deutlich den Charakter des Ateliers von Bartolomeo Vivarini, vielleicht, dass man an den Härten der Contur und der Form des Mundes die mitwirkende Hand des Andrea da Murano erkennen könnte.

Die drei kleineren oberen Bilder, der Engel Gabriel, die Pietà und die Madonna zeigen wieder eine andere Hand. Crowe und Cavalcaselle erkannten darin Carpaccio und Lazzaro Bastiani, eine Ansicht, die jedoch einer genauen Vergleichung der Formen dieser Meister gegenüber nicht Stand hält.

Der Engel Gabriel sollte nach der Ansicht dieser Kritiker Aehnlichkeit mit Carpaccio's Werken aufweisen. Dies ist jedoch nicht der Fall, sondern, wenn man ihn mit einer grossen Anzahl vivarinesker Bilder vergleicht, so hat er noch am meisten Aehnlichkeit mit dem Engel auf der Verkündigung des Francesco Pexari, dessen einziges und bezeichnetes Bild sich im Depot des Berliner Museums befindet. Pexari oder Pesari ist nachweislich ein venezianischer Familienname, über einen Maler dieses Namens fanden wir jedoch keine archivalische Notizen. Da sein einziges bezeichnetes Bild entschieden in dem Stil der Vivarini gemalt ist, dürfte immerhin die Vermuthung berechtigt sein, dass er auch in dem vielbeschäftigten Atelier des Bartolomeo thätig war.

Die Pietà und die Madonna weisen hingegen besonders in der Schattengebung Züge auf, die an Alvise Vivarini, nicht aber an Lazzaro Bastiani denken liessen. Es fehlt aber jeder stilkritische und archivalische Nachweis, dass Alvise aus der Schule des Bartolomeo hervorgegangen. Psychologisch ist jedoch wahrscheinlich, dass bei der Auflösung des gemeinschaftlichen Ateliers der beiden Brüder und besonders, als nun Bartolomeo nach Erlangung seiner Selbstständigkeit es rasch zu grossem Erfolg brachte, es zu einer Entfremdung zwischen dem älteren Antonio und dem jüngeren Rivalen Bartolomeo kam, und dass diese Entfremdung auch auf das Verhältniss von Alvise zu seinem Oheim Bartolomeo sich übertragen hatte.

Die 3 Predellenbilder sind überhaupt das Beste der Ancona, sie haben ganz mantegnesken Charakter und dürften Bartolomeo's eigenhändiges Werk sein.

Wenn man aus den gänzlich systemlos abgefassten Katalogen der alten, nach der napoleonischen Periode angelegten, Bilderdepots, die sich im Staatsarchiv vorfinden, einen nach Provenienzen geordneten Zettelkatalog anlegt, so findet man unter Chiesa della Carità sechzehn Stücke theils als Alvise, theils als Bartolomeo Vivarini angegeben. Diese Stücke sind zwölf längliche Tafeln und vier Lunetten. Ein längliches Stück, die heilige Familie und eine Lunette, Christi Leichnam und zwei Engel, ge-

---

avuto tutta la cura di quella operazione. Resterà solamente da collocarsi l'immagine del Padre Eterno che era nell' alto dell' antico altare opera parimente dell' istesso Carpaccio alla quale non potendosi dar degno luogo per il nuovo disegno del altare moderno, si darà ricetto proprio nella loro Scola contigua alla chiesa per essere fedelmente conservata. (*a tergo*) Zanetti 5 Aprile 1777 (Arch. St. — Inquisitori di Stato — Quadri Ispezione, B. 909).

langte in die Brera, die heilige Familie wurde aber vor einigen Jahren der Akademie in Venedig zurückerstattet und führte dann den Namen Carlo Crivelli. Die Lunette gelangte schliesslich in die Kirche zu Gerenzano bei Saronno, ist aber jetzt in der Brera-Galerie ohne Nummer als Alvise Vivarini wieder aufgehängt. Eine andere Lunette, die Anunziata und den Padre eterno darstellend, gelangte in die K. u. K. Akademie zu Wien, wo sie unter No. 50 aufgehängt ist. Eine dritte Lunette „Padre eterno e Cristo e due Santi“ ist jetzt im Museo Correr. Eine vierte Lunette endlich, welche die Madonna und Bambino auf Goldgrund darstellte, kann nicht mehr nachgewiesen werden; es steht zu befürchten, dass dieselbe durch Absägen zu einem viereckigen Bildchen formatisirt wurde und nun irgendwo in einer Privatsammlung existirt.

Von den 12 länglichen Tafeln, die früher ganz zerstreut in der Akademie umherhingen, waren vor Kurzem noch elf regellos zusammengefügt, als eine Art Wandbekleidung. Durch Auffindung der auf Carlo Crivelli umgetauften, aber hierhier gehörigen Tafel wuchs ihre Zahl auf zwölf, und nun konnten diese Tafeln mit Leichtigkeit unter Berücksichtigung der Landschaft oder der Piedestale in vier Triptychen angeordnet werden. In den R. M. des Boschini und der P. V. des Zanetti sind richtig vier Triptychen des Bartolomeo Vivarini als unter dem Chor der Kirche della Carità befindlich, erwähnt.

In Bezug auf die Geschichte der Herstellung dieser Triptychen findet sich Folgendes: Aus einer summarischen Uebersicht über die Rechnungen der Scuola Grande della Carità, welche viel zur Verschönerung und Wiederherherstellung der Kirche della Carità beitrug, ersehen wir, dass die Scuola im Jahre 1462 790 Ducaten ausgegeben hatte per fare il barcho (septo o coro) con i relativi altari, e le sepolture[122]) und am 24. november 1465 wurden ausserdem noch duc^ti 3 S. 16 an Ser marin pintor per più spexe facte jn el choro della giesia della charita[123]) ausgegeben. Aus dem Catastico der Kirche, welches im Jahre 1548 mit grosser Sorgfalt hergestellt wurde, ergiebt sich, dass der 1460 hergestellte „Barco“ oder Lettner (?) vier Kapellen hatte mit vier Altären, die am 2. August 1471 eingeweiht wurden und also schon zu dieser Zeit mit den betreffenden Altargemälden versehen waren. Diese Kapellen, zu deren Fertigstellung auch mehrere Patrizier Legate vermacht hatten, waren folgenden Devotionen geweiht: die erste S. Lorenzo, dle zweite S. Sebastiano, die dritte dem Presepio oder der Natività, die letzte der Sta. Orsola[124]). Vergleichen wir nun die reconstruirten Triptychen mit diesen Notizen, so findet sich, dass die Mittelbilder der drei ersten vollständig stimmen, bei dem vierten finden wir aber eine stehende Madonna mit Bambino statt der Sta. Orsola. Es kann kein Zweifel sein, dass dieses Stück zu den Triptychen gehört, da die Maasse vollkommen übereinstimmen und alle

---

[122]) P. Paoletti: op-it. pag. 56.

[123]) Ibid, pag. 92.

[124]) Ibid. Parte II, pag. 183—184.

zwölf Tafeln auf dicke, in sehr ungewöhnlicher Art muldenförmig ausgehöhlte Holzstücke gemalt sind; möglich ist, dass der Bambino durch eine spätere sehr geschickte Restauration hinzugefügt wurde; er ist ganz in Oel gemalt, während sicher ursprünglich die Bilder in Temperatechnik ausgeführt waren. An den wenigen Stellen übrigens, an denen die Temperatechnik noch unberührt zu Tage tritt, kann man sehen, dass dieselbe ganz in der Art des Bartolomeo Vivarini ausgeführt ist, auch die Formen erinnern ganz an diesen Meister. Man hat diese Triptychen bisher, da die Lunetten noch fehlen, noch nicht nach ihrem Gesammteindruck beurtheilen können.

Einige Kritiker wurden von einzelnen Tafeln, als diese noch zerstreut waren, an Carlo Crivelli erinnert, was aber jedenfalls auf Täuschung beruht; andere dachten die Hand Alvise's darin zu erkennen; dies dürfte jedoch auf den Effect zu schieben sein, den die Oelübermalung hervorbrachte, indem sie die Härten des Bartolomeo milderte. Jedenfalls wird man der Wahrheit am nächsten kommen, wenn man annimmt, dass diese Bilder aus dem Atelier des Bartolomeo stammen. Will man noch weiter gehen und etwa über den Gehilfen, der daran betheiligt war, Vermuthungen anstellen, so würde der Name des Andrea da Murano, der um die Zeit der Herstellung dieser Triptychen in der That mit Bartolomeo zusammen arbeitete, der empfehlenswertheste sein.

Andrea da Murano.

In dem grossen Verzeichniss der Ausgaben für den Bau der zwei aneinander stossenden Kirchen von S. Zacharia in Venedig[125]) findet sich unter Anderem am 7. August und 17. September 1462 eine Zahlung an Maistro Andrea da Muran „per parte" und am 20. Februar 1463 „per resto de sua Manifactura e dorar dele cape del coro" d. h. für das Vergolden der muschelförmigen (muschel=cape im venezianischen Dialekt) Bekrönungen des Chorgestühls. Dieses Gestühl hat sich noch erhalten und wurde für die alte Kirche von den Brüdern Marco und Francesco, Söhne des Giampietro Cozzi da Vicenza, geschnitzt. Einige haben auf diese Notiz hin irrthümlich angegeben, dass Andrea die Fresken dieses alten Presbyteriums gemalt hätte, dies ist jedoch nicht der Fall, und datiren diese bereits schon vom Jahr 1442.[126])

Dieses ist die früheste Notiz über einen Andrea da Murano. Da der Maler Andrea sich auch in seiner besten Zeit nie sehr hoch über das Handwerksmässige erhob und da in der That im XV. Jahrhundert auch

[125]) 1462, 7 Agosto — per Madonna e le massere contadi a maistro Andrea da Muran per parte de sua Manifatura e dorar de le cape del coro ducati X . . .

Adi 17 Sept. — per le dicte contadi al dicto pro parte ut supra, ducati 3 g. VI.

Adi XX fevrer per le dicte contadi a maistro Andrea da Muran pro resto de dorar cape XXX del coro — g. 4. (Arch. St. Manimorte, Monast. S. Zaccaria — Fabbriche, Ba 37.)

[126]) P. Paoletti: op. cit. Parte I, pag. 84.

geringere Anstreicher- und Vergolderarbeit in den Bottegen der Kunstmaler ausgeübt wurde, so könnte dieser Andrea, der Vergolder, und Andrea, der Maler, identisch gewesen sein, besonders auch, da wir wissen, dass der Andrea, der Maler, einen Bruder Hieronymus hatte, mit dem er das Gewerbe eines Holzschnitzers und Malers gemeinsam ausübte und so alle Arbeiten, die zur Herstellung von Altardecorationen nothwendig waren, im eigenen Atelier ausführen konnte. Der Vater Andrea's hiess Giovanni und war 1470 schon gestorben.[127 u. 128])

Am 16. Januar 1467 verpflichten sich maestro bartolomeo e andrea da muran pentorj, für die grosse Schule von San Marco ein historisches Gemälde in zwei Abtheilungen auf Leinwand auszuführen. Eine Beschreibung des Gemäldes hat sich nicht erhalten und ist das Schicksal desselben unbekannt.[129]) Wie wir oben erläutert haben, war dieser Bartolomeo identisch mit Bartolomeo Vivarini, da er unter diesem Namen zu gleicher Zeit mit Andrea da Muran in die Mitgliederliste der Scuola di San Marco eingetragen wurde.

In den Acten der Cancelleria inferiore finden sich mehrere Contracte von Künstlern, die sich zu gemeinsamen Arbeiten vereinigen, wahrscheinlich wurde auch damals ein solcher Contract zwischen Bartolomeo und Andrea abgeschlossen, der sich dann nicht nur auf ein einzelnes Werk, sondern auf mehrere erstreckt haben würde. Spuren dieser gemeinsamen Thätigkeit finden wir an dem Triptychon mit Lunette von S. Pietro Martire, früher theilweise in der Brera, jetzt aber wieder vollständig in der Akademie in Venedig, in der Ancona des San Vincenzo Ferreri, in San Giov. und Paolo und an den vier Triptychen aus der Kirche della Carità.

Einen solchen Vertrag zu gemeinsamer Arbeit, in diesem Fall jedoch wahrscheinlich mehr zum Eintritt eines noch jüngeren unterrichtsbedürftigen Gehilfen, besitzen wir unter dem 21. Mai 1472. Die Brüder Andreas und Hieronymus von Murano, Bildhauer und Maler, lassen von dem Notar Giovanni Gallinetti einen Vertrag aufsetzen, der mit dem

---

[127]) 1470, 13 Martij — test. . . Ego Johannes quondam Nicolai acuris de confinio sancte Marie formose . . .

tes Ego Andreas quondam Johannis pictor testis subscripsi — Ego Mateus quondam Johannis caselarius testis subscripsi. (Arch. di St. S. N. Ba. 924, Protocollo Andrea a Sole).

[128]) 1472, 7 Julij — test . . . . Ego Johannes quondam Jacobi credenciarius . . . te Jo Andrea da Muran pentor chondam ser Zane testis scripsi (Autograph).

(Arch. St. S. N. test. B. 86, De Bernando Tomaso, Protocollo, 53.)

1475, 25 novembris — test. . . . . Ego Andreas dal bona marinarius de contracta sancte Marie formose . . . . te Ego Andreas de Muriano pintor fuit testis subscripsi (Autograph).

(Arch. di St. S. N., test. B. 377, Belloto Francesco, N 8.)

[129]) 1467, 10 Gennajo — Convenzion e pati facti chon Mo bortolameo e Andrea da Muran pentori de do telerj i de depenser. . . (Arch. St. Sc. gr. S. Marco, not. 1428—1503 a pag. . . siehe 40)

Zimmermann Christoforo del Giusto, von Capodistria (Justinopolis) gebürtig, abgeschlossen wurde.[130]) Dieser placirt seinen Sohn Francesco als Bildhauer und Maler zwei Jahre bei den beiden Brüdern auf Grund von Stipulationen, die von dem Francesco am 25. desselben Monats in der „apoteca magistri Andree pictoris" angenommen werden. Vielleicht ist dieser Francesco mit dem oben erwähnten Francesco Pexari identisch.[131]) Dass der Besitzer der Bottega Niemand anders als unser Andrea da Murano war, ist leicht einzusehen, da er dort an demselben Tage, dem 31. Mai, noch mehrere andere Documente mit vollem Namen unter-

[130]) 1472, 21. Maij.

Cum certa differentia esset inter magistrum Andream et hieronimum intaiatores et pictores fratres, pro quidem magistro hieronimo idem magister Andreas promisit de rato etc. . . . . ex una parte et magistrum Christophorum quondam Justi de Justinopoli marangonum agentem vice et nomine eius filij Francisci intaiatoris pro quo idem magister Christophorus promisit, quod dictus Franciscus eius filius stabit at laboravit cum dictis fratibus per duos annos proxime futuros incipiandos ab hodierna die, tam de intaiatura quam pictura, pro cuius quidem Francisci salario duorum annorum ut supra predictus magister andreas tam pro suo proprio nome quam nomine Magistri Hieronymi eius fratris absentis pro quo tamem promisit de rato ut supra se obligavit dare solvere et numerare ducatos decem octo ipsi Francisco, hoc modo, videlicet in hoc primo anno singulis sex mensibus ducatos octo, de quibus idem magister Franciscus contentus et confessus fuit coram me notario et testibus infrascriptis habuisse et recepisse a dicto magistro andrea ducatum unum pro parte dicte prime page et singulis mensibus sex secundi anni exinde proxime secuturi ducatos quinque et sic successive usque quo in capite dictorum duorum annorum habuerit et receperit ab dictis fratribus. —

Idem Franciscus dictos ducatos decem octo pro eius mercede laborante etiam dicto Francisco cum dictis fratribus iuxta condictiones et pacta vetera horarum etc prout per antea inter eos conventum est . . . .

Die 25 mensis predicti in apoteca magistri andree pictoris Franciscus filius dicti magistri Christophori in suprascripto instrumento contentus laudavit approbavit et ratificavit omnia et singula contenta in suprascripto instrumento presentibus magistro matheo quondam Johannis capsellario et magistro demetrio quondam georgij capsellario de confinio sancte Maria Formose.

Testes: Venerabilis dominus Augustinus abbas sancti Leonardi de Mathemauco.

Spectabilis dominus thomas georgio quondam domini marci testis et Magister Antonius pictor de muriano.

Ex margine:

Conventiones et pacta inter magistros andream et hieronymum fratres et Franciscum intaiatorem etc.

(Arch. di Stato. — Sez^e^. Not., Canc. Inf. B^a^. 99, Atti Giovanni de Gallinetis.)

[131]) Francesco scheint auch einen Bruder Namens Antonio gehabt zu haben.

1452, 27 Novembre — testam . . . . . . Ego domina Samaritana relicta nobili viri marini alberto . . . . t^es^ Magister Antonius de Christophoro pictor habitator justinopolis nunc venetiarum in sancto Augustino. Ser Jacobi alesii de vecchiis pictor sancti Apolinaris.

(Ibid. S. N. test. B^a^ 1239, Tomei Tomaso, 689.)

zeichnete. Unter diesen hat sich auch der Antonio da Murano mit unterschrieben, von dem wir schon oben sprachen und den wir nicht für identisch mit Antonio Vivarini halten können. Die Bottega befand sich in der Pfarrei S. M. Formosa.[132]) In der Mariegola der Schule von S. Marco steht als Randbemerkung bei dem Namen des „ser Andrea da muran pentor“ zur Erklärung des Umstandes, warum sein Name von der Mitgliederliste gestrichen wurde: per esser fuora con la suo fameja e non cuomparj mai a la Scuola. Und in der That, im Jahr 1484 begann er die grosse Ancona des heiligen Sebastian für die Kirche von Trebaseleghe, für die er 410 Goldducaten erhielt; wie wir glauben, war darin auch die Bildhauerarbeit mit eingeschlossen, da nur er allein am 25. September die Quittung unterschreibt. Es ist unbekannt, warum sich die Vollendung der Pala von Trebaseleghe so lange hinzog. Der Canonicus Crico, der die betreffenden Documente veröffentlicht hat, giebt an, dass Andrea von der Bezahlung der Gemeinde von Trebaseleghe einen Abzug gestattete, für die Transportkosten seiner Möbel von Mestre nach Castelfranco, wo er mit seiner Familie gegen 1501 wohnte.[133]) Michele Caffi veröffentlichte noch die letzten Quittungen des Andrea, in denen er angiebt, dass er sowohl als auch die Frauen seines Hausstandes Geld empfangen haben „dai suoi de casa si omeni como done e dai suoi messi.“ [134])

Das Todesjahr des Andrea ist unbekannnt, sein letztes bezeichnetes Werk ist eine Madonna auf dem Hochaltar der Dorfkirche in Mussolente, sign. ANDREAS DE MVRIANO. P. M. D. II.

Ueber Jacopo da Valentia, der doch entschieden der Schule Bartolomeo Vivarini's zugerechnet werden muss, finden sich keine Notizen im Archiv, er arbeitete wohl meist in der Umgegend von Serravalle.

Notizen über Bilder des Alvise Vivarini.

Crowe und Cavalcaselle haben einen Irrthum des alten Katalogs der Akademie in Venedig angeführt, nach dem die schöne Santa Chiara des Alvise aus dem Kloster S. M. dei Miracoli stammen soll. Nach den alten Depot-Katalogen kann aber darüber kein Zweifel sein, dass die Santa Chiara und eine andere heilige Klosterfrau und Märtyrerin, jetzt in der Akademie in Wien als No. 24 befindlich, zwei Gegenstücke sind und zwar die von

---

[132]) 1472, 21 Maij — Ibique Venerabilis vir do. Augustinus benedignus abbas sancti Leonardi de Mathemauco . . . . tes Magister Andreas pictor quondam . . . . (der Name des Vaters fehlt) Magister Christophorus quondam Justi de Justinopolj carpentarius at. Magister Antonius pictor de Muriano ttss. scrss.

1472, 21 Maij — In apoteca mei notarij infrascripti apud sanctum bassum . . . abbas sancti Leonardi . . . . Magister Andreas de muriano pictor—Magister Antonius pictor de muriano et Magister Christoforus quondam Justi de Justinopolj carpentarius . . . . (Arch. St. Canc. inf. B. 99, Atti Giovanni de Gallinettis.)

[133]) Crico: Lettere sulle Belle Arti Trevigiane. Treviso 1832, pag. 247 etc.

[134]) Michiele Caffi: Andrea da Murano, pittore del Secolo XV e XVI. — Arch. Ven. T. XXXIII, parte II, pag. 331 etc.

allen Guiden in S. Daniele erwähnten „due sante monache". Aus S. M. dei Miracoli gelangte auch eine Santa Chiara ins Bilderdepot, dieselbe dürfte aber ein Theil des von Boschini in eben dieser Kirche erwähnten und dem Gio. Bellini zugeschriebenen Triptychons sein. Später kam sie nach Wien ebenfalls in die Akademie als No. 45, ist aber von einer schwachen Hand, vielleicht der des Pier Maria Pennacchi, der so viele Arbeiten für S. M. dei Miracoli lieferte.

Wenn man die Schola di San Girolamo in Venedig sucht, so findet man nur noch die Grundmauern halb abgetragen stehen, die nun ein kleines Höfchen einschliessen. Sie muss eine kleine Schule, eine Scuoletta gewesen sein, aber um so hervorragender waren die vielen berühmten Bilder, die sie schmückte; sie war von zwei Seiten von Wasser umgeben und muss daher sehr feucht gewesen sein, so erklärt es sich, dass alle Bilder zu Grunde gingen bis auf zwei dem Carpaccio zugeschriebene Gemälde, die letzte Communion und das Begräbniss S. Girolamo's, die 1838 in einem kläglichen Zustande nach Wien geschickt wurden. Die moderne Kritik hat mit Recht diese zwei Bilder dem Lazzaro Bastiani zugeschrieben, der schon im Jahre 1470 Bruder der Scuola di S. Girolamo war und wohl als Lehrer Carpaccio's anzusehen ist. Von den Bellin und Vivarini mussten alle dort gewesenen Gemälde als verloren angesehen werden, bis ganz vor Kurzem ein auf Holz gemalter, 1,62 m grosser Tondo, den Gott-Vater in Halbfigur darstellend, aufgefunden wurde, der von der Schule an die Familie Gavagnin in Venedig übergegangen war und für 1000 Lire von der königlichen Galerie in Venedig angekauft wurde. Der Padre eterno ist von grossartiger Auffassung, segnet mit der Rechten, hält in der Linken ein Buch und ist von rothen oder Tagescherubim umgeben. Boschini sagt bei der Beschreibung der Scuola: „Nel soffitto poi, vi è il Padre Eterno, pure di mano del nominato Vivarino" d. h. dem Alvise.

Marco Basaiti und Pseudoboccaccino.

Marco Basaiti können wir mit Sicherheit unter die Schüler Alvise Vivarini's rechnen. Von ihm haben sich gar keine Notizen im Staatsarchiv erhalten, dagegen finden wir ein Testament eines Manolo Basaiti, der sich einen Sohn des Demetrius nennt. Dieser Umstand giebt ein neues Argument für die Ansicht, dass die Basaiti griechischen Ursprungs waren, da gerade der Name Demetrius so sehr häufig bei Griechen vorkommt. Dieser Manolo könnte eventuell ein Bruder des Marco gewesen sein[135]. Conte Maniago giebt an, dass Basaiti ein Friulaner, also ein specieller Landsmann von ihm gewesen wäre; diese Angabe kann aus localpatriotischem Gefühl entstanden sein, kann aber auch wirklich den Thatsachen entsprechen, da wir wissen, dass nach der Eroberung Constanti-

---

[135]) 1526, 15 Julij — test ... Ego Manoli Basaiti quondam ser Demetrii... volo ... commissariam ... et executricem ... Dominam Lutiam Pasqualinam filiam meam ... (Arch. St. S. N. B. 968, Tomasi Bernardo, № 382.)

nopel's und Skutari's viele griechische und albanesische Familien von Staats wegen im Friaul angesiedelt wurden, also Basaiti zugleich griechischen und friulanischen Ursprungs sein könnte. Von dem Maler Andrea Busati, der früher mit Marco Basaiti und vielleicht auch jetzt noch mit ihm verwechselt wird, wissen wir bestimmt, das er albanesischen Urprungs war.

Viel Verwandtschaft mit Basaiti hat der von Bode und Frizzoni mit dem Namen Pseudoboccaccino gekennzeichnete Künstler, da ausserdem seine Bilder in den alten Guiden regelmässig als Schulbilder der Vivarini erwähnt werden, so ist am Wahrscheinlichsten anzunehmen, dass Pseudoboccaccino, obgleich er entschieden lombardischen Ursprungs war, doch erst unter dem Schuleinfluss Alvise Vivarini's seinen reizvollen lombardisch-venezianischen Stil ausbildete. Es ist verdriesslich, dass in Folge des rücksichtsvollen Vorschlages der genannten Forscher, diesen Meister Pseudoboccaccino zu nennen, der ganz ungerechtfertigte Irrthum Morelli's, ihn mit Boccaccino zu verwechseln, gewissermassen verewigt wird. Es wäre wünschenswerth, dass ein anderer Name, etwa lombardisch-venezianischer Meister oder dergl. vorgeschlagen würde.

Es wurde nun der Versuch gemacht, den Namen dieses Meisters zu ergründen, eine solche Untersuchung könnte aber blos von Erfolg begleitet sein, wenn es gelingen würde, z. B. einen Contract oder Quittung für ein noch jetzt erhaltenes Gemälde desselben aufzufinden. Derlei könnte aber blos über ein öffentliches d. h. in einer Kirche, Kloster oder Magistrat vorkommendes Gemälde gefunden werden. Das bekannteste öffentliche Gemälde des Pseudoboccaccino ist die Pala der Barcaruoli von S. Cristoforo di Murano. Die Klosterkirche von S. Cristoforo wurde unter der napoleonischen Herrschaft aufgehoben und sollte die Pala schon weggeschleppt werden, als die Barcaruoli Einspruch erhoben und nachwiesen, dass sie ihr Privateigenthum war; so verblieb sie in Venedig und ist jetzt in der Kirche S. Pietro Martire in Murano aufgestellt. Genaue Durchsicht der Acten des Klosters S. Cristoforo ergab Documente über die Gründung der Fraglia dei Barcaruoli, aber keinen Namen des Malers der Pala.

Ein zweites öffentliches Werk des Pseudoboccaccino sind die wahrscheinlich früher als Triptychon zusammengesetzt gewesenen Bilder in der Sacristei der Klosterkirche von S. Stefano in Venedig. In der Mitte befand sich wohl die Madonna und S. Caterina, rechts und links davon die zwei stehenden Heiligen. Die Rechnungsbücher des Klosters geben ebenfalls nicht die geringste Auskunft über den Maler.

Den öffentlichen Werken des Pseudoboccaccino möchten wir noch ein drittes anreihen, Die alten Guiden Venedig's und besonders deutlich A. M. Zanetti erwähnen in der Kirche S. Basilio, Sestier Dorsoduro, in Venedig zwei Orgelthüren, dem Alvise Vivarini oder dessen Schule zugeschrieben. Aussen war der Verkündigungsengel und die Madonna sichtbar, innen zwei Evangelisten. Betrachtet man den riesenhaften Bilderschatz der Republik bei der Aufhebung der Kirchen, Klöster und Magistrate unter dem Napoleonischen Regiment in Bezug auf seine

Zerstreuung an Hand der Aufzeichnungen des Delegaten Pietro Edwards, so ergiebt sich, dass ein grosser Theil zur Gründung der Galerien in der Brera, in Modena und Venedig verwendet wurde, ein anderer Theil gelangte in die Königlichen Schlösser, ein dritter sehr grosser Theil — an 1500 Stück — in die Bilderdepots, ein Theil, der nach dem Urtheil der damaligen Autoritäten gänzlich werthlos erschien, wurde sogar, nach einer Notiz Edwards' zu urtheilen, verbrannt. Angeblich Minderwerthiges wurde sofort unter der Hand verkauft und versteigert. Die Sammlung Solly, soweit venezianische Bilder in Betracht kommen, bestand nur aus solchen unter der Hand verkauften oder gesteigerten Bildern, manchmal finden sich noch Noten über den Verkauf an Unterhändler vor, manchmal kann man per exclusionem schliessen, dass die Bilder aus dieser Rubrik stammen müssen. So findet sich auch ein Flügel mit Engel und S. Giov. Evangelista unter den verkauften Bildern erwähnt. Wir möchten die von Solly stammende Orgelthür in der Sammlung der Akademie zu Düsseldorf, es sind die alten Angeln noch daran befestigt, als die eine Hälfte der Orgelthüren von S. Basilio ansprechen. Dieselbe befand sich früher im Depot der Berliner Galerie und steht in dem Katalog als Schule des Vivarini verzeichnet. Die Vorderseite zeigt den Engel Gabriel knieend, sein Antlitz von der schönsten lionardesken Grazie beseelt. Die Gewandung zeigt die in so hohem Grade für Pseudoboccaccino charakteristische scharfe Zickzackfalten. Die Vorder- und Rückseite haben dunkel chocolatfarbigen Grund, ebenso wie die Flügel des Triptychons von S. Stefano und das kleine Bildchen im Louvre. Der sitzende Evangelist, der alternde S. Giovanni, sitzend, sehr ähnlich im Typus den Aposteln des Abendmahls Lionardo's, zeigt ebenfalls die charakteristischen Falten. Auch in der Farbe findet sich das bei Pseudoboccaccino und Basaiti gemeinsam vorkommende dunkele Gelb. Das Bild musste lange ungünstiger Umstände halber im Magazin der Akademie in Düsseldorf aufgehoben werden und ist daher nicht so sehr bekannt geworden.

Es stellt sich nun leider heraus, dass auch diese dritte Fährte keinen Aufschluss giebt, die Kirche S. Basilio war eine Weltpriesterkirche und sind die Acten derselben gänzlich verloren gegangen.

Es ist somit bis jetzt wenig Aussicht, dass wir den Namen des Pseudoboccaccino jemals ergründen werden. Wir können nur vermuthen, dass er im Anschluss an die vielen lombardischen Bildhauer und Künstler, die nach Venedig pilgerten, so zum Beispiel in Gemeinschaft mit A. Solario nach Murano und Venedig kam.

Noch ein Werk des Pseudoboccaccino hat in der Litteratur bisher keine Erwähnung gefunden. In der Akademie in Venedig befindet sich ein Täfelchen mit drei Apostelköpfchen, ein weiteres dazu gehöriges Stück in der K. K. Akademie in Wien mit ebenfalls drei Apostelköpfen, ein drittes Täfelchen fand sich unter den Neuanschaffungen der Budapester Landesgalerie. Es stehen noch ein Christuskopf und drei andere Apostel aus, so dass man dieselben dann als eine Predella zusammenstellen könnte.

Noch einmal die Ars moriendi.

Von **Max Lehrs.**

Seit Lionel Cust das Oxforder Exemplar der Ars moriendi des Meisters E S zusammen mit der Londoner Copie des Erasmus-Meisters und der xylographischen aus der Weigeliana publicirt und dabei in Uebereinstimmung mit meinen Ausführungen im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen[1]) die Priorität der erstgenannten als feststehende Thatsache angenommen, ist diese Frage neuerdings von August Schmarsow discutirt und der Versuch gemacht worden, den Status quo ante wiederherzustellen.[2])

Schmarsow's Argumentationen, die, mit hochschulmeisterlicher Emphase vorgetragen, das Thema auf ein geschichtsphilosophisches und ästhetisches Gebiet hinüberzuspielen suchen, dafür aber in ihrer museumsfernen Methodik die für solche Untersuchungen wünschenswerthe gründliche Kenntniss der Denkmale leider fast gänzlich vermissen lassen, sind denn auch alsbald von Ludwig Kaemmerer[3]) widerlegt und zurückgewiesen worden. Wenn ich auch meinerseits hier nochmals auf die für mich längst erledigte Frage eingehe, so geschieht es vornehmlich deshalb, weil ich einiges Neue beizubringen habe, und weil mir die Entscheidung der Ars moriendi-Angelegenheit denn doch von zu einschneidender Bedeutung für die Kunstgeschichte scheint, als dass man ihre Erledigung in der von Schmarsow versuchten Weise gelten lassen könnte.

Schon die Art, wie der Leipziger Gelehrte den alten mehr oder minder guten, immer aber doch handwerklich schlichten Stechern und Holzschneidern seine modernen, theoretischen Kunstanschauungen unterlegt, überall, selbst in den nichtigsten Zufälligkeiten der Darstellung eine bewusste Absicht wittert und ihnen tiefe Bedeutsamkeit beimisst, muss den Widerspruch eines Jeden herausfordern, der sich eingehender mit der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts beschäftigt hat. Ich übergehe denn auch, was er von der dem Meister der xylographischen Ars moriendi eigenen Kenntniss in der Kunst geheimer Perspective sagt, von den an-

---

[1]) Bd. XI. (1890) p. 161 und ff.

[2]) Berichte der philologisch-historischen Classe der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Sitzung vom 4. Februar 1899.

[3]) Zeitschrift für Bücherfreunde III. (1899) p. 225 und ff.

geblich niederländischen Einflüssen, von der Formengebung, die er mit der Sculptur an den Grenzen Nordfrankreich's in Beziehung setzt und — wie es schon Passavant e tutti quanti beim Meister E S gethan — von Rogier van der Weyden herleitet, dem grossen Nährvater der deutschen Kunst, dessen Verdienst nun einmal alle Errungenschaften sein sollen, die unsere Altmeister in eigener Arbeit mühevoll erworben haben. Kaemmerer hat dies (p. 227) schon betont, aber meines Erachtens nicht nachdrücklich genug darauf hingewiesen, dass Schmarsow alle die typischen Eigenheiten des Meisters E S, wie wir sie aus seinen 324 erhaltenen Stichen kennen, als Vorzüge der nach ihm copirten xylographischen Ars moriendi preist, sich also in einem für seine Beweisführung verhängnissvollen Cirkelschluss bewegt.

Er legt den Nachdruck auf das, was ich über das Verhältniss des letzten Blattes der xylographischen Ars moriendi zu dem der ES-Folge gesagt habe, und citirt gerade diesen Passus meiner Beweisführung wörtlich. Viel grössere Bedeutung für die Entscheidung der Prioritätsfrage messe ich aber dem fünften Blatt der Folge (Versuchung durch Ungeduld) bei, und da Schmarsow (p. 19) über diesen mir wichtigsten Punkt mit einigen ziemlich nichtssagenden Bemerkungen hinwegzugleiten sucht, muss ich doch noch einmal ausführlicher darauf zurückkommen.

Dass der Pfosten am Kopfende des Bettes trotz des hohen Augenpunktes beim Meister E S von unten statt von oben verkürzt aufgenommen ist, entspricht vollkommen ähnlichen perspectivischen Fehlern, die sich auf anderen frühen Stichen von seiner Hand finden. So zeichnet er die halb von unten gesehenen Blumentöpfe auf der Balustrade im Bad des Jesuskindes (B. 85) und im Simson (B. 6) oder das Liliengefäss am Fenster auf der Verkündigung (P. II, 69. 3)[4]. Er ist eben ein Pfadfinder, der nach neuen Wegen sucht und dabei gelegentlich über Steine und Dornen stolpert, während der Künstler der xylographischen Ars moriendi, als Kind einer späteren Zeit, bequem auf gebahnten Pfaden hinter ihm einherschreitet. Für ihn sind perspectivische Probleme ein überwundener Standpunkt, und als firmer Zeichner corrigirt er mit leichter Mühe den in seinem Vorbild so störenden, falsch verkürzten Bettpfosten. Das umgekehrte Verhältniss anzunehmen, dass der Meister ES nach der richtig gezeichneten Vorlage den Pfosten im Sinne seiner Frühzeit falsch verkürzte, scheint mir eine pure Unmöglichkeit, und wenn Schmarsow darin einen blossen Flüchtigkeitsfehler sehen will, so bezeugt er nur, dass seine Kenntniss des ausserhalb der hier discutirten Ars moriendi liegenden ES-Werkes eine sehr unzureichende ist.

Ein ganz analoger Fall findet sich bei zwei Stichen des Meisters ES, die von der stufenweisen Entwicklung seiner perspectivischen Kenntnisse Zeugniss ablegen. Es sind zwei Darstellungen der von ihm in sechs ver-

[4]) Andere Beispiele solcher Verzeichnungen habe ich im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen (a. a. O. p. 162, Anm. 1) aufgezählt.

schiedenen Stichen behandelten Verkündigung Mariae. Die eine, — wir wollen sie der Kürze halber mit „A“ bezeichnen,[5]) — gehört seiner Frühzeit an und wird von Passavant deshalb einem angeblichen Schüler, dem „Meister der Sibylle“ zugeschrieben, die andere, „B“[6]), zählt zu den späten Arbeiten. Vergl. die Abbildungen A und B. Die Anordnung ist im Allgemeinen hier wie dort die gleiche. Während jedoch bei A die Raumperspective dermassen unrichtig ist, dass die Zimmerecke, statt sich nach hinten zu ver-



A.

tiefen, vorspringt, und der Altar, der sich an die Fensterwand lehnen soll, schief davor zu stehen kommt, auch der Augenpunkt viel zu tief genommen ist, so dass man unter den Fuss des Lilienkruges im Fenster sieht, endlich gar das Licht von der dem Fenster gegenüberliegenden Seite ausgeht, — sind bei B alle diese Mängel beseitigt. Die Zimmerecke geht zurück und ermöglicht erst jetzt den richtigen Ansatz des Gewölbes, die Thür zum

[5]) P. II. 69. 3. in Berlin, Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M., Gotha und London. Vergl. Repertorium XII. 272. 70.

[6]) P. II. 50. 114. und 212. 3. in Dresden, Frankfurt a. M. und München. Vergl. Repertorium XIV. 384. 2.

Nebenzimmer und das Fenster sind richtig verkürzt, man blickt von oben auf das Fensterbrett und nicht hinauf in die Luft, sondern hinab in die Landschaft. Der Altar endlich steht genau in der Richtung der Fensterwand, und das Brevier lehnt gegen dieselbe, während es auf A eigentlich keine Stütze hat und herabfallen müsste. Die Raumvertiefung ist durch all diese Berichtigungen und durch bessere Vertheilung von Licht und Schatten auf Grund einer consequent durchgeführten, vom Fenster



B.

einfallenden Beleuchtung viel mehr gegliedert, so dass nunmehr der Engel nicht unmittelbar neben der heiligen Jungfrau, sondern in gemessener Entfernung hinter ihr knieen kann.

Angesichts dieser Thatsachen ist es unmöglich mit Passavant an ein Schulverhältniss des Stechers der Verkündigung A zu dem der Verkündigung B zu glauben, denn wäre A die Arbeit eines Schülers des Meisters E S, so müsste es eine Copie nach der eigenhändigen Arbeit des Meisters, d. h. nach B. sein. Ein Schüler hätte aber nimmermehr die Vorlage seines Meisters in der Weise copirt, dass er die richtige Perspective in eine ganz verkehrte umwandelte, die richtig vom Fenster her beleuchteten Figuren gerade von der entgegengesetzten Seite ihr Licht

empfangen liess. Solche tiefgehenden Abweichungen lassen sich nicht, wie Schmarsow meint, als „Flüchtigkeitsfehler“ erklären, sondern nur aus zeitlichen Abständen in der Entwicklung einzelner Individuen oder der Kunst überhaupt.

Das Beispiel der beiden Verkündigungen erschien mir nothwendig, um zu zeigen, wie der Meister E S in reiferen Jahren aus eigener Kraft die Fehler seiner Erstlingsarbeiten zu verbessern wusste. Er hätte das natürlich ganz ebenso gethan, wenn er später noch einmal Gelegenheit gehabt hätte, auf die alten Compositionen zur Ars moriendi zurückzukommen. So blieben sie mit all ihren Mängeln und Schwächen, bis ein anderer Künstler sie zum Vorbild für eine neue verbesserte Holzschnitt-Ausgabe nahm.

Der von mir für die Entscheidung der Prioritätsfrage herangezogene Bettpfosten steht auch, wie Schmarsow selbst erkannt hat, keineswegs vereinzelt da. Ganz das gleiche Verhältniss findet sich bei dem zweiten Blatte der Folge: Ermuthigung im Glauben. Der Meister E S hat das Bett des Sterbenden hier am Kopfende mit einem Baldachin versehen, den er nach Massgabe seiner mangelhaften perspectivischen Kenntnisse in starker Untersicht zeichnet, während der Augenpunkt für das Bett selbst, wie auf allen anderen Blättern, ziemlich hoch genommen ist. Der Künstler der xylographischen Ausgabe berichtigt diesen Fehler und bringt den Baldachin vollkommen in Einklang mit dem übrigen Bett. Da bei ihm die obere Gesimslinie nach links geneigt ist, während sie bei E S nach rechts abfällt, so war er genöthigt, die Taube des hl. Geistes an das linke Ende des Baldachins zu rücken. Im Kupferstich hat sie nur rechts Platz, und auch da wird noch ein Theil des Nimbus und die linke Flügelspitze von der Einfassungslinie abgeschnitten.

Auch auf dem vierten Blatt (Trost gegen Verzweiflung) begegnet beim Meister E S der gleiche Constructionsfehler. Das Kopfende des Sterbebettes — hier ohne Pfosten — ist ganz von oben gesehen, und der Hahn Petri scheint dahinter in der Luft zu stehen, so dass man seine Füsse nicht sieht. Der obere Bettrand fällt steil nach rechts ab, im Holzschnitt ist er richtiger ein wenig nach links geneigt, und der Hahn steht mit gut gezeichneten Füssen darauf. — Will uns Schmarsow auch hier glauben machen, der Meister E S habe aus „Flüchtigkeit“ beim Copiren der richtig gezeichneten Vorlage dem Kopfende des Bettes und dem Hahn diese unmögliche Stellung gegeben? Oder bei dem reuigen Schächer auf demselben Blatt, dessen beim Meister E S falsch verkürztes Kreuz Schmarsow gleichfalls als Argument heranzieht. In der unrichtigen Auffassung des nach rechts ansteigenden Querbalkens ist Methode, wenn auch eine falsche. Sie entspricht genau der falschen Verkürzung des Bettes. Beide sind entschieden „aus der geistigen Raumvorstellung“ des jugendlich unerfahrenen Meisters E S heraus gezeichnet, und nimmermehr „unter dem Zwang eines optischen Eindrucks“, etwa mit Zuhilfenahme des Spiegels, wie Schmarsow andeutet, copirt. Wenn er ferner behauptet

der Stecher habe den rechten Vorderarm des Schächers *vergessen*, so kann ich nur annehmen, dass er die Compositionen nicht mit der nöthigen Genauigkeit verglichen hat. Gerade diese Schächerfigur ist vom Holzschneider wesentlich verändert worden. Beim Meister E S sind die Beine an's Kreuz gebunden, so dass der linke Fuss hinter den Stamm zu liegen kommt, und nur die Zehen davon sichtbar werden. Die Arme sind ausgestreckt über das Querholz gebunden und die Schultern mit dem zurückgeworfenen Kopf ruhen daher *auf* dem Balken. Im Holzschnitt hängt der Körper auf den Ellbogengelenken, die sich allein über den Querbalken erheben, während der Kopf tiefer *davor* liegt. Die Folge davon ist, dass beide Hände zur *Linken* des Kreuzstammes sichtbar werden, während im Stich die linke Hand unter dem Ende des Querbalkens erscheint. Die Lage des rechten Armes beabsichtigte der Meister E S in der Ecke zwischen Stamm und Querholz, rechts über der Wetterwolke. Er zog auch den äusseren Contur, liess aber aus irgend einem Grunde, vielleicht geschah es hier wirklich aus blosser Flüchtigkeit, diese Stelle unvollendet.[7]) Dass ich nicht willkürlich der auf dem Stiche am bezeichneten Orte sichtbaren Linie diese Bedeutung beilege, bezeugen die beiden Copien des Erasmus-Meisters in Cöln und Wien. Auf beiden ist der rechte Arm des Schächers genau in dieser Lage gegeben, so dass die Hand noch theilweise hinter dem Kreuzesstamm verschwindet.

Die beim Meister E S falsche, im Holzschnitt berichtigte Verkürzung des Bettpfostens findet sich gleicherweise auf dem siebenten Blatt: Versuchung durch Hoffahrt. Am Augenfälligsten ist aber das Abhängigkeitsverhältniss auf dem neunten Blatt (Versuchung durch Geiz), von dem ich hier eine Nebeneinanderstellung des Stiches und Holzschnittes gebe. Damit der Leser das Verhältniss beider Blätter bequemer nachprüfen kann, ist der Holzschnitt auf das Format des Stiches reducirt worden. Das Haus mit dem Stall zur Linken hat dem Meister E S offenbar grosse Schwierigkeiten bereitet. Er zeichnete es (Fig. a) von *rechts* her gesehen, verkürzte aber die Thüren zum Stall und zum Weinkeller nebst den beiden darüber gelegenen Fenstern von *links*, so dass die Kellerthür gerade in der entgegengesetzten Richtung zu dem darüber angebrachten wieder von *rechts* verkürzten Schutzdach erscheint. Auch die untere Horizontallinie des Stalles zeigt einen unmotivirten Knick da, wo sie die Schmalseite des Wohnhauses berührt. Der Stecher wusste sich mit dem perspectivischen Problem nicht abzufinden. Der Copist berichtigte mühelos

---

[7]) Dergleichen unvollendete Stellen finden sich bei mehreren Stichen des Meisters E S, z. B. auf dem Barbara-Martyrium (P. 180), wo die Blattpflanze in der linken unteren Ecke nur umrissen ist, dann auf der grossen Patene von 1466 (P. 165), wo der kreisförmig gebogene Ast, der den vierten der hl. Kirchenväter einschliesst, selbst noch im II. Plattenzustand weiss gelassen ist, obwohl der Stecher gerade dies beliebte, heute noch in 14 Exemplaren bekannte Blatt offenbar als beendet ansah.

die groben Irrthümer seines Vorbildes, verkürzte Fenster und Thüren von rechts und führte die untere Grenzlinie des Stalles ohne Knick bis an das Wohngebäude (Fig. b). Dieselben Correcturen der Perspectivfehler des Meisters E S finden sich an der entsprechenden Stelle auf den beiden Copien vom Erasmus-Meister, die — das ergiebt sich zur Evidenz aus der Uebereinstimmung im Format und in allen vom Blockbuch abweichenden Punkten — nach den Stichen des Meisters E S und nicht nach den



a.

Holzschnitten copirt sind. Oder will Schmarsow vielleicht die ES-Stiche für Copien nach den groben Machwerken des Erasmus-Meisters erklären?

Es liegt also, meine ich, auf der Hand, dass der Kupferstecher hier unmöglich der Copist gewesen sein kann, denn die Abweichungen seiner tastenden, unsicheren Art der Raumanschauung führten zu so tiefgehenden Verschiedenheiten in der Linearconstruction der Gebäude, wie sie sich durch Nachlässigkeit oder Flüchtigkeit nicht erklären liessen. Ein solcher Wechsel des Augenpunktes beim Copiren würde dem Copisten unendliche Mühe gemacht haben und zu welchem Zweck? — Um die richtig gezeichnete Hausansicht in eine falsche zu verkehren? — Das kann man doch einem Künstler vom Range des E S unmöglich zutrauen! Denn wenn sich auch Schmarsow noch so viel

Mühe giebt, die Bedeutung dieses Meisters herabzudrücken, ihn als einen gedankenarmen, handwerklichen Tropf darzustellen, so wissen wir doch so viel aus seinen Stichen, dass er der erste war, der den weissen, leeren Hintergrund zu Gunsten einer mehr oder minder reichen Landschaft aufgab und der durch ein System zarter Schraffirungen vollen Ersatz für die Ausmalung in Farben zu schaffen wusste, deren die primitiven Stiche und Holzschnitte seiner Vorgänger nicht entrathen konnten, dass er also



b.

als Begründer des Linienstiches im modernen Sinne mit vollem Recht „der van Eyck der Kupferstichkunst“ genannt zu werden verdient. Wir wissen, dass die Stiche des Meisters E S vor dem Auftreten seines grösseren Rivalen Martin Schongauer als Vorlagen für den handwerklichen Kleinbetrieb der deutschen Kunst die ergiebigste und beliebteste Quelle bildeten, aus der Glasmaler, Miniatoren und Bildschnitzer, Töpfer, Goldschmiede, Seidensticker und Lederarbeiter schöpften.[8]) Wir wissen ferner, dass sie nicht nur in Deutschland hoch geschätzt, sondern dass sie auch

[8]) Ueber zahlreiche Beispiele dieser Art vergl. Jahrbuch der Kgl. preuss. K.-S. IX. (1888) p. 239—240.

jenseits der Alpen als etwas ganz Neues und Ungewöhnliches betrachtet und bewundert wurden. Scheute sich doch ein Florentiner Goldschmied, der sonst nach Vorlagen Botticelli's zu arbeiten gewohnt war, nicht, die Apostelgestalten des Meisters E S für seine Propheten- und Sibyllen-Stiche zu benutzen,[9]) und ein so hervorragender Künstler, wie der Stecher der Anbetung der Könige (P. V. 40. 96.) stahl Blattpflanzen und Schilf von Stichen des Meisters E S, weil ihm die feine Naturbeobachtung dieser in Italien bis dahin rein ornamental behandelten Nebensächlichkeiten bei dem deutschen Collegen auffiel.[10]) Endlich ist es eine bekannte Thatsache, dass einer der reizvollsten Quattrocento-Stiche, die von echt italienischem Sentimento durchwehte, wahrscheinlich paduanische Fontana d'amore in Bassano nichts weiter, als eine vergrösserte und verschönerte Copie nach einem Blättchen des Meisters E S sei, und zwar aus derselben Periode seiner Frühzeit, der auch die Ars moriendi-Stiche angehören.[11]) Selbst in dem ältesten portugiesischen Druck, einer 1495 in Lissabon erschienenen Uebersetzung der Vita Christi des Ludolphus de Saxonia von Bernardo de Alcobaza hat S. R. Koehler[12]) unlängst die Holzschnitt-Copie eines Crucifixus vom Meister E S nachgewiesen.

Unter diesen Umständen ist es meines Erachtens nur ganz natürlich und selbstverständlich, dass auch die Ars moriendi des Meisters E S, die bald nach ihrem Erscheinen vom Stecher des hl. Erasmus und noch ein Jahrhundert später vom Monogrammisten MZ copirt wurde, auch einem niederländischen Künstler als Vorlage für sein Blockbuch diente. Wenn man freilich von der aus so zahlreichen Beispielen erwiesenen vorbildlichen Bedeutung des Meisters E S im XV. Jahrhundert keine Notiz nimmt, sondern, wie es Schmarsow (p. 21) thut, angesichts der grossen Madonna von Einsiedeln von „ketzerischen Seitenblicken auf: — — — Martin Schongauer“ spricht, das mögliche Abhängigkeitsverhältniss also einfach umkehrt und den Vorgänger zum Nachbeter machen möchte, dann kann es allerdings nicht befremden, dass man auch bei der Ars moriendi die Copie für das Original und das Original für die Copie erklärt.

Es liegt mir ganz fern, die künstlerische Bedeutung des Blockbuches leugnen zu wollen. Ohne Zweifel nimmt es, trotzdem die Compositionen dem Meister E S entlehnt sind, immer noch den ersten Rang unter den xylographischen Werken des XV. Jahrhunderts ein. Ich spreche natürlich von der Weigel'schen Ausgabe im British Museum, die ich nach wie vor für die Editio princeps der Holzschnitt-Ausgaben halte. Der Zeichner ist, wie seine berechtigten Correcturen des Vorbildes beweisen, kein gedankenloser Abschreiber, aber seine Vorzüge sind nicht so sehr

---

[9]) Jahrbuch der Kgl. preuss. K.-S. XII. (1891) p. 126.

[10]) ibid. p. 127.

[11]) ibid. p. 127 u. ff.

[12]) Zeitschrift f. b. K. N. F. X. (1899) p. 209 u. ff.

der eigenen Individualität, als vielmehr der späteren Zeitperiode anzurechnen, deren Kind er ist. Die von ihm vorgenommenen Aenderungen sind meist wohl überlegt, auch die Hinzufügung des Weindiebs im Keller ist eine hübsche, wenngleich nach dem Sinne des Textes nicht unbedingt erforderliche Zuthat. Aber gelegentlich laufen ihm doch auch kleine Missverständnisse unter, und er hat das Original nicht immer gründlich genug angesehen.

Ein Beispiel dafür bietet gerade wieder das oben besprochene neunte Blatt. Beim Meister E S (Fig. a) ist der mittlere Teil des linken Fensters an der Schmalseite des Hauses deutlich als offenstehend angedeutet, und bei dem rechten Fenster daneben die Mittelscheibe geschlossen. Der Xylograph hat die Angabe der beiden Querstäbe, die die Mittelscheibe am rechten Fenster oben und unten begrenzen, vergessen, bei dem linken Fenster aber die im Stich als offenstehend markirte dunkle Stelle durch leichte Verticalschraffirung als ein ganz unmotivirtes Querband wiedergegeben (Fig. b). Durch das offene rechte Fenster der Vorderseite sieht man beim Meister E S in ein Zimmer mit einer Thür und einem Fensterchen oder einer Wandnische. Die Innenwand ist, wie die äusseren Mauern des Hauses, mit kleinen Strichen bedeckt (Fig. a). Die drei Kupferstichcopien halten sich hier genau an das Original des Meisters E S. Im Holzschnitt (Fig. b) findet sich zwar ebenfalls die Stubenthür, rechts davon aber ein sonnenartiger Halbkreis, um den sich die Punktreihen strahlenförmig gruppiren. Was sich der Copist dabei gedacht hat, bleibt unerfindlich. Jedenfalls hat er sein Vorbild hier nicht verstanden.

Bei dem Schlussstück der Folge hatte ich die auffällige Thatsache, dass dies Blatt in der xylographischen Ausgabe plötzlich gegenseitig zum Stich erscheint, und das Kopfende des Bettes in Folge dessen nicht wie auf den übrigen Blättern nach rechts, sondern nach links gekehrt ist, dadurch erklärt, dass der Copist die beim Meister E S falsche Stellung Mariae und Johannis am Kreuz berichtigen wollte und die am leichtesten durch spiegelseitige Umkehrung des ganzen Bildes bewerkstelligte. Dass er die Fehler seiner Vorlagen verbesserte, wo er es konnte, haben wir ja an vielen Beispielen gesehen. — Schmarsow will das nicht gelten lassen. Er sagt p. 13: „„Auf diese fünf Paare correspondirender Glieder (die fünf Versuchungen und Befreiungen daraus) folgt nun als Einzeldarstellung der Triumph über alle Versuchungen in der Todesstunde, wie ein Abgesang, eine Schlussstrophe des in zwei Stollen aufgebauten Gedichtes.“ — — — „Dieser Schlussact gehört natürlich auf das letzte Blatt, als Kehrseite sozusagen aller vorangegangenen.“ „Das Blatt hat sich gewendet,“ sagt das Volk noch heute; „Es ist ein Umschwung eingetreten,“ schreiben die Gebildeten, und meinen, wenn nichts weiter folgt, einen definitiven Abschluss. Hier lautet die Rede: „Ende gut, Alles gut!“ — Diesem Platz der Darstellung auf der letzten Seite des Heftes von Holztafeldrucken entspricht auch die Umkehrung der Composition so nothwendig, so sachgemäss und zugleich künstlerisch so wirk-

sam für das Gefühl, das im Betrachter erzeugt werden soll, dass wir uns wundern, wie so feinen Kennern das Bewusstsein von dieser psychologischen Veranstaltung nicht aufgegangen sein sollte.""

Kann es wohl eine gesuchtere und ausgeklügeltere Erklärung für die bei Kupferstichen und Holzschnitten doch so unendlich einfache und häufige Thatsache des gegenseitigen Copirens geben? Ist es denkbar, dass ein Volksbuch, wie es die nach Schmarsow's eigener Annahme von den Brüdern des gemeinsamen Lebens verbreitete Ars moriendi war, an den schlichten Laienverstand dieser „geistig Armen" so hochgehende Anforderungen gestellt haben könnte? — Nein, das schmeckt doch zu sehr nach Kathederweisheit, und die lag sicherlich den frommen Gemeindegliedern des XV. Jahrhunderts gänzlich fern. Zudem steht Schmarsow's Annahme, dass die fünf Versuchungen und Tröstungen im Buch so angeordnet waren, dass erstere immer links, letztere rechts daneben kamen, die xylographischen Textseiten aber erst später, vielleicht gar nur für den Gebrauch des Geistlichen hinzugefügt seien, in directem Widerspruch mit den Thatsachen. Schon die drei Manuscripte mit den Stichen des Erasmus-Meisters in der Wiener Hofbibliothek, im Kölner Stadtarchiv und British Museum zeigen die von Cust aus guten Gründen beibehaltene Nebeneinanderstellung von Bild und Text wie die xylographische Ausgabe der Weigeliana. Ich habe auch niemals eine Ars moriendi, weder eine xylographische noch typographische gesehen, die von diesem Schema der Anordnung abgewichen wäre. Auch das mir gerade vorliegende Dresdner Exemplar der VII. Ausgabe nach Heinecken (Dutuit: G.) stimmt hierin genau mit der sogenannten Editio princeps im British Museum überein: erst zwei Textseiten, dann abwechselnd Bild und Text. Und da hier sogar die Blätter des Buches beiderseits bedruckt sind, d. h. das nächste Bild sich immer auf der Rückseite des vorhergehenden Textes befindet, so muss diese Anordnung doch wohl die ursprüngliche, d. h. vom Künstler beabsichtigte gewesen sein.[13])

Um sich mit dem Fehlen der Spruchbänder auf den Stichen des E S abzufinden, sagt Schmarsow, die Compositionen seien ohne die Beischriften ganz unverständlich gewesen und auf die Hilfe eines erklärenden Textes angewiesen. Ein solcher war ja auch sicherlich bei der Ars moriendi des Meisters E S so gut vorhanden, wie er es bei den Copien des Erasmus-Meisters noch ist, und Schmarsow nimmt dies (p. 15) selbst an, indem er meine irrige Vermuthung, es habe sich beim Meister E S um lose Blättchen gehandelt, die von den oberen, gebildeten Kreisen zum Einlegen in ihre Breviere gekauft wurden, berichtigt. Wenn er aber

[13]) Der Verfasser des „Manuel de l' Amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle", W. L. Schreiber, für die vorliegende Frage wohl der kompetenteste Blockbuch-Kenner, theilt mir mit, dass bei sämmtlichen xylographischen Ausgaben der Ars moriendi die Bilder links, der zugehörige Text rechts stehen, und dass seines Erachtens die Möglichkeit, der Text könne später als die Bilder entstanden sein, völlig ausgeschlossen ist.

(p. 17) weiter behauptet, die Stiche des E S zeigten an mehreren Stellen empfindliche Lücken, die durch das Fortlassen der Schriftbänder entstanden seien, so kann ich diese Beobachtung ganz und garnicht gelten lassen, sondern muss wiederholen, was ich schon im Jahrbuch (p. 166—167) betont habe, dass gerade die 36 Schriftbänder die Compositionen der Holztafeldrucke, trotz ihres viel grösseren Formates, meist in sehr störender Weise durchschneiden und die Klarheit der Darstellungen empfindlich beeinträchtigen. Alles was Schmarsow zum Lobe der Bandrollen vorbringt über das „decorative Geschick der sie entwerfenden Künstlerhand", ihr Erscheinen als „nothwendige Emanationen der Figuren", als „Ausläufer der Gesticulation und Bewegung der Gestalten" ist im Grunde doch nur Wortgepränge gelehrter Rede, bei dem man sich Alles oder Garnichts denken mag.

Doch diese Punkte sind bereits von Kaemmerer widerlegt worden. Er hat auch den Nachweis geführt, dass der Meister E S nicht, wie Schmarsow behauptet, auf dem achten Blatt (Eingebung der Demuth) ganz sinnlos ein Pergamentblatt für die fortgelassene Bandrolle eingefügt habe, sondern dass dies Sündenregister, auf das der Engel weist, dem Text genau entspreche, während die Geberde des Hinzeigens auf die Spruchbänder sonst weder bei den Engeln noch Teufeln der Ars moriendi vorkommt.

Schwieriger ist es, sich mit Schmarsow über die Gründe auseinanderzusetzen, die auf dem Stilcharakter der Holztafeldrucke basiren, und die ich auch ohne die oben angeführten Einzelbeweise nach wie vor als wichtigstes Argument für die Priorität der Kupferstiche ansehen muss. Nicht weil die Beweisführung auf artistischer Grundlage, wie Kaemmerer meint, mehr subjectiven Anschauungen unterworfen wäre, sondern weil hier doch nur eine so intime Vertrautheit mit dem Werk und Wesen des Meisters E S die Grundlage des Verständnisses bilden kann, wie ich sie zu meinem Bedauern nach dem, was Schmarsow darüber sagt, bei ihm nicht vorauszusetzen wage.

Die Formensprache der xylographischen Ars moriendi ist — ich kann nur wiederholen, was ich schon im Jahrbuch betont habe — absolut und bis in die geringfügigsten Einzelheiten hinein diejenige des Meisters E S, so wie sie sich aus dem umfangreichen Werk des Künstlers dem von keiner „kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise" getrübten Blick des Ikonographen darstellt. Der Meister E S hat aber heutzutage für jeden Einsichtigen, der ihn an der Quelle, d. h. in den Kupferstichcabinetten studirt, seinen klar umrissenen, ausgeprägten Stil, und es kann nicht mehr, wie zu Passavant's Zeiten, Controverse bleiben, ob ein Blatt von seiner Hand oder nur aus seinem Schulkreise herrühre. Ja, man kann sogar bei 35 Stichen, Schrotblättern, Teigdrucken u. s. w. mit aller Bestimmtheit die Benutzung verschollener Originale von der Hand des Meisters E S annehmen. Ich wüsste also nicht, weshalb Schmarsow gerade diesen Punkt meiner Beweisführung einen „verhäng-

nissvollen Passus" nennt. Wenn ich den Stil des Meisters E S in der xylographischen Ars moriendi wiedererkenne und deren Erfindung daher dem Meister E S zuschreibe, so operire ich durchaus mit bekannten Grössen, wenigstens mit mir bekannten, und brauche daher nicht zu fürchten, dass ich mich verrechne.

Es könnte, wie gesagt, hier nur wiederholt werden, was im Jahrbuch (p. 164—166) ausführlich gesagt und durch Beispiele in Wort und Bild bekräftigt worden ist. Auch Kaemmerer hat in den Holzschnitten verschiedene ihm wohlbekannte E S-Typen gefunden und beschriehen (p. 227). Es scheint mir zwecklos, noch einmal all das Gesagte zu recapituliren. Denn wenn Schmarsow es (p. 23) für möglich hält, dass der Meister E S nach unbekannten Vorlagen von fremder Hand gestochen und sich „an den Entwürfen eines schöpferischen Künstlers von grösserem Kaliber" inspirirt habe, wenn er ihm die Erfindung seines berühmten und viel copirten Figurenalphabetes[14]) absprechen will und sie der benachbarten Bildnerei niederländisch - französischer Bauhütten zuschreiben möchte, wenn er endlich (p. 24—27) in jedem gerade für die Kunstweise des Meisters E S charakteristischen Zuge den Stil Rogier's van der Weyden zu erkennen glaubt und überall Figuren aus den entlegensten Bildern dieses Künstlers zum Vergleich heranzieht, die bei einer Nachprüfung auch nicht die geringste Verwandtschaft mit der Ars moriendi zeigen, — dann fehlt eben a priori jede Möglichkeit einer Verständigung. Nur möchte ich betonen, dass mir die absolute Originalität des Meisters E S nicht, wie Schmarsow sich ausdrückt, als „Glaubensartikel", sondern als Erfahrungssatz gilt. Ein Stecher, der immer und überall nur von den anderen bestohlen wird, ohne dass er je die ihm doch ohne Zweifel zugänglichen Blätter seiner Kollegen und Vorgänger benutzt hätte, von dem kann man, meine ich, bis Beweise vom Gegentheil erbracht sind, annehmen, dass er auch keiner von anderer Hand gezeichneten Vorlagen bedurfte, — um so weniger, je fester er sich in Stil und Formensprache als eigene Individualität zu erkennen giebt und nicht als vager Begriff, sondern als klar bestimmbare, schöpferische Persönlichkeit aus dem Gesammtbilde der deutschen Kunst hervortritt. —

Diese stilistischen Gründe sind es also, die meines Erachtens mit zwingender Nothwendigkeit zu dem Schlusse führen: die Ars moriendi, wie sie uns heute vorliegt, sei in ihrem bildlichen Theile eine lediglich durch die textlichen Vorschriften bedingte, sonst aber völlig eigene Schöpfung des Meisters E S. Und wenn Kaemmerer, der gleich mir an der Priorität der Stiche festhält, aber den Urtypus der ganzen Ars moriendi-Gruppe, wie er sich in den Stichen und Holzschnitten darstellt, in einer verloren gegangenen Bilderhandschrift aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts vermuthet, so kann ich ihm hierin nur soweit folgen, dass ich die Möglichkeit der einstigen Existenz solcher Bilderhandschrift anerkenne,

[14]) Vergl. Repertorium XXII. (1899) p. 374.

aber eine formale Einwirkung derselben auf die gestochene Ars moriendi des Meisters E S entschieden in Abrede stellen muss. Mit anderen Worten: der literarische Stoff kann schon vor dem Meister E S künstlerisch verarbeitet worden sein, aber ein Zusammenhang kann zwischen der verschollenen Bilderhandschrift und den erhaltenen Stichen des E S so wenig bestanden haben, wie er — um einen starken Vergleich zu brauchen — etwa zwischen der xylographischen Apokalypse und Dürer's dasselbe Thema behandelnden Holzschnitten besteht.

Ziehen wir die Summe unserer Beobachtungen, so kommen wir auf das zurück, was vor Schmarsow's Untersuchungen in dieser Frage unter den Wenigen, die der Entwicklungsgeschichte der graphischen Künste die ihr gebührende Beachtung schenken, als zu Recht bestehend anerkannt wurde: Das Urbild aller xylographischen Ausgaben der Ars moriendi bilden die elf Kupferstiche des Meisters E S in Oxford. Er ist der geistige Urheber des ganzen Cyclus, der zunächst von einem sehr schwachen zeitgenössischen Stecher, dem Meister des h. Erasmus gegenseitig und in einer Aftercopie gleichseitig nachgestochen[15]), endlich auch von dem bereits dem XVI. Jahrhundert angehörigen Monogrammisten M Z copirt wurde[16]). Unter den xylographischen Ausgaben ist nur die aus der Weigeliana stammende, jetzt im British Museum befindliche sogenannte „Editio princeps“ eine directe, vergrösserte Copie nach den Stichen des Meisters E S von der Hand eines reiferen Künstlers, der die perspectivischen Mängel und Flüchtigkeitsfehler seines Vorbildes corrigirte, wie es auch schon der Erasmus-Meister in vielen Fällen gethan. Das Londoner Exemplar des Blockbuches scheint dann den meisten anderen xylographischen und typographischen Ausgaben als Prototyp gedient zu haben, wenn auch das Verhältniss dieser sehr umfangreichen Gruppe zu einander noch der näheren Aufklärung bedarf. — Auf die Kupferstiche des Meisters E S dürfte keine von ihnen mehr direct zurückzuführen sein.

---

[15]) Vergl. über das Verhältniss der beiden Copien des Erasmus-Meisters zu einander Repertorium XIV. (1891) 110. 1—11 und Cust a. a. O. p. 11. Die gegenseitige Copie in London und Wien steht dem Original des Meisters E S näher, nach dem sie direct gestochen ist, während die Aftercopie in Köln meist in denselben Punkten wie die London-Wiener vom Urbild abweicht, sich aber in anderen noch weiter davon entfernt.

[16]) Diese mit antiquarischer Genauigkeit nach dem Meister E S copirte Folge giebt sogar die perspectivischen Fehler des Originals wieder. Sie erschien 1623 in München. Vergl. Jahrbuch der K. preuss. K.-S. XI. (1890) p. 162. Anm. 3).

Zu den Tizian'schen Portraits für Karl V., insbesondere zu dessen Moritz von Sachsen und Nachricht von sächsischen Fürstenbildern im Schlosse zu Celle.

In der H. Knackfuss'schen Künstler-Monographie „Tizian" (XXIX. — zweite Auflage 1898 S. 114) heisst es zu des „Hauptmeisters Venedig's und grössten Coloristen Italien's" (K. Woermann) erstem Aufenthalte in Augsburg (1548, der zweite fiel in den Winter 1550/1) u. a. also: „Tizian malte ausser dem Kaiser noch eine ganze Menge hoher Personen in Augsburg . . . . ., Moritz von Sachsen . . . . ., sowie die überwundenen Gegner des Kaisers, Johann Friedrich von Sachsen und Philipp von Hessen: alle diese sassen ihm auf Verlangen des Kaisers, der ihre Bilder zu besitzen wünschte.[1]) Es ist ein Verlust nicht allein für die Kunst, sondern für die Wissenschaft, dass diese Bildnisse, die zuerst nach den Niederlanden und später, nach der Abdankung Karl V., nach Spanien gebracht wurden, sammt und sonders einer Feuersbrunst zum Opfer gefallen sind." Sammt und sonders? Wie aufräumend! Einer — welcher erfahren wir nicht — Feuersbrunst? Mehr als höhere Gewalten hat die — Dummheit zu Grunde gehen lassen! Muss es schon auffallen, dass der angezogene Monograph (ebenda S. 115) eines zweiten Tizian'schen Bildnisses Johann Friedrich's, „das ebenfalls nach Spanien ging", aber „nach Deutschland zurückkommen, ... sich jetzt in der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien befindet", gedenkt, so noch viel eher, dass auch der Moritz sich schon vor 1575[2]) im Besitze des Kurfürsten August zu Sachsen befand, der die „Brusttafel" seines heldenmüthigen Bruders (1521—1553) vom „berühmten Maler Tucian [!] zu

---

[1]) Sollte nicht wenigstens einer der beiden Tizian's des Kaisers in dem Pradomuseum zu Madrid und der Münchener Pinakothek ebenfalls hierzu gehören? Der Tizian'sche Karl V. v. J. 1533 befindet sich auch am erstgenannten Orte (Knackfuss l. c. S. 64.)

[2]) Bei Errichtung des Moritzmonuments im Dome zu Freiberg, den u. a. die Goldene Pforte ziert, — man vgl. Distel in der „Zeitschrift für bildende Kunst" N. F. XI. (1899/1900), 20/1 und in den „Mitteilungen vom Freiberger Altertumsverein" 35. Heft (1899), 110 — dürfte dies noch nicht der Fall gewesen sein oder August's Kunstsinn liesse noch mehr zu wünschen übrig!

Venedig", unterm 22. September genannten Jahres Heinrich Göding[3]) „zur Erstattung seines Versäumnisses und Zehrung, so er nun zu etlichen Malen auf unser Erfordern aufgewendet, aus Gnaden zu einem Gedächtniss solches berühmten Malers geeignet"[4]) [!] hat. Seitdem ist jenes Bildniss — verschollen und dürften heute nur Anklänge daran in den, nicht nach dem Leben gemalten Moritzportraits eines L. Cranach jr., Göding und Nosseni [?], auf die ich oben (XXI., 462₁₀) und in „Dresdener Kunst und Leben" (III. — 1899 —, 632/3[5]) — man lese dort „Würdigung" für ‚Wiedergabe'[6]) — hingewiesen habe,) zu geniessen sein.

G. Wustmann war früher sogar geneigt, den Moritz in der Aula der Fürstenschule zu Meissen für diesen Tizian anzusprechen,[7]) hat aber damit Beifall nicht gefunden!

Kürzlich wurde mir von A. Hugues „unter Vorbehalt" die Nachricht, „ein sächsischer Herzog von Tizian befindet sich im Celler Schlosse." Das kann, rief ich freudig aus, nur der Moritz sein! Leider erfuhr ich jedoch bald amtlich, dass der Maler u. a. des Zinsgroschens dort überhaupt nicht, wohl aber Fürstenportraits aus beiden sächsischen Linien von Moritz an bis in die polnische Zeit hinein — jedenfalls aus dem Weissenfelser Schlosse — vertreten seien.

In Deutschland dürfte der Tizian'sche Moritz schwerlich gefunden werden. Möchten die in der Fremde anzustellenden Nachforschungen endlich mit Erfolg gekrönt werden!

Blasewitz. *Theodor Distel.*

---

[3]) Man vgl. über ihn vor allem „Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Alterthumskunde" VIII. (1887), 290 f.

[4]) Zuerst mitgetheilt im „Archiv für die Sächsische Geschichte" IV. (1866), 117/118.

[5]) Dort ist das Bildniss, ohne den Rahmen, verjüngt und nicht wegen desselben, wie von M. Rade („Das Königliche historische Museum zu Dresden" — 1889, Bl. 24) erstmalig, wiedergegeben. Die Schmarre auf der linken Wange ist nur auf eine geringe Beschädigung des Reliefs zurückzuführen!

[6]) Nosseni war mit Göding schon 1575 in Kursachsen thätig.

[7]) Man vgl. u. a. dessen „Beiträge zur Geschichte und Malerei in Leipzig vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert" (1879), 45 f. in Verb. mit dessen „Aus Leipzigs Vergangenheit" (1885), 120 f.

Etwas aus Cranach des Aelteren Jugendzeit.

In Heft 5 dieses Jahrganges des Repertorium war in der Arbeit „Adam Krafft's sieben Stationen“ darauf hingewiesen, dass der dort besprochene Münchener Brief auch für die Cranachforschung wichtig sei.

In das vollständige Dunkel, das die ersten zweiunddreissig Lebensjahre des Meisters bisher verhüllte — er ist 1472 geboren, und sein frühestes gesichertes Bild datirt bekanntlich von 1504 — fällt durch ihn zum ersten Male ein schwaches Licht.

In diesem Schreiben nämlich, das der Münchener Bürger Andreas Sluder im Jahre 1493 an einen Wiener Freund, den „kaufherrn hans weinmann“, richtet, ist der Name des „Lukas kranach“ ausdrücklich genannt.

Die Gründe für die Echtheit des Briefes, den der bairische Archivar, Hofrat Fr. Trautmann, nebst anderen archivalischen Funden schon der ersten Auflage seines Volksbuches „Herzog Christoph von Bayerns Abenteuer“ beifügt, sind bereits in Heft 5 ausführlicher angegeben, und so darf ich mir diesmal erlauben, gleich zur Sache zu kommen.

Der für uns wichtige Abschnitt des Sluder'schen Schreibens, das über die Wallfahrt Christoph's und Friedrich's von Sachsen Aufschlüsse bringt, schliesst unmittelbar an die „genauiste copei“ der Pilgernamen an und lautet:

„Und weil ich dann weiss, wie Ir der edlen frummen kunst freund und irs gedeihens lust habt, auch wan einem meister guete gelegenheit wirdet, ist euch zu verkünden, wie dass unser beeder ehrenhoch und kunstreich Lucas kranach mitziehet auf des fürsten geheisst — dass er ieglichen heiligen ortes nach notturft und wahl der herren aufs genauist und best aufriss und verzeichnung mache.“

Aus dieser Briefstelle ist nun eine ganze Reihe von Schlüssen zu ziehen:

1. Der „Datom München 1493 am st. quirinustag“ (30. April) gezeichnete Brief weist in Bezug auf Cranach die Worte „meister“ und „ehrenhoch“ auf; Cranach hatte demnach schon mit 21 Jahren die Meister-

schaft erlangt[1]). Er erfreut sich ferner nicht nur der Schätzung in Bürgerkreisen, sondern soll auf des „fürsten geheiss“ mitziehen. Unter diesem Fürsten ist jedenfalls Herzog Christoph zu Baiern gemeint; denn der Cranachpassus gehört noch zu dem Theile der Pilgerliste, den Sluder mit den Worten beginnt: „item mit unserem hertzog (Christoph) gehen mit viel der seinen . . .“

2. Nach dem Briefe ist Cranach in München wohlbekannt gewesen[2]). Es ist aber auch möglich, dass er dort zur Zeit des Schreibens weilte; denn Sluder nennt an anderen Stellen des Briefes immer genau, von wem und woher er die neue Mittheilung erfahren hat; während er hier offenbar aus seiner persönlichen Kenntniss erzählt. — Dass der Künstler auch in Wien gewesen sein muss, weil der Wiener „kaufherr“ ihn kennt, wäre natürlich eine etwas gewagte Behauptung. Unter den vielen Möglichkeiten, wie Beide mit einander Bekanntschaft schlossen, hätte jedenfalls diese viel Wahrscheinlichkeit für sich, dass Weinmann den Maler im Hause seines Gönners und Freundes Sluder in München traf. (Sluder erwähnt weiterhin seine „ehelich wirtin felicitas“, die nach „venedigischen kettlein zu billigem preis“ fragen lässt.) Da aber Sluder ein so grosses Interesse für den Meister bei seinem Wiener Bekannten voraussetzt, ihn sogar als „unser beeder . . . lukas kranach“ bezeichnet, muss Beider Beziehung eine ganz ausserordentlich nahe gewesen sein, und somit dürfte ein Aufenthalt des Malers in Wien immerhin annehmbar werden[3]).

3. Der Brief giebt an, dass Meister Lucas mit dem Fürsten ins heilige Land ziehen soll, um „ieglichen heiligen ort“ zu zeichnen. — Mit ganz ähnlichen Worten meldet Müller in den vorgenannten „Annalen“: Am 19. März 1493 begab sich Kurfürst Friedrich der Weise . . . zum heiligen Grabe . . . nebst dem berühmten kunstreichen Maler,

---

[1]) Dürer erlangte die Meisterschaft bekanntlich mit 23 Jahren; jedoch hatte er einige Jahre in der Lehre seines Vaters verloren, was diesen auch gereute.

[2]) Erwähnt sei hier zweierlei: 1. Der erste uns bekannte Gehilfe Cranach's noch in dem Jahre seiner Anstellung als kursächsischer Hofmaler 1505 ist Christoph von München (Schuchardt I, S. 47: 17 gulden demselbigen Cristoff maler — in vorhergehender Notiz „von München“ genannt — . . . dass er bei Lucas maler gearbeit zcu wittenbergk (s. auch Gurlitt: Archiv. Mittheilungen). — 2. In der Gemäldesammlung zu Schleissheim befindet sich unter Nr. 205 eine „Ansicht von München“, bezeichnet „Schule Cranach (des Ae.)“. — Das Bild, das unbedingt Cranach'sche Züge trägt, ist mir augenblicklich nicht gegenwärtig genug, um ein Urtheil fällen zu können. Jedenfalls sei hier darauf aufmerksam gemacht.

[3]) Das in der dortigen k. k. Gemäldegalerie befindliche Bild, Nr. 1482 „Die Geschichte der keuschen Susanna“, das der mir vorliegende Katalog wohl etwas früh als „Deutsche Schule, Mitte des XV. Jahrhunderts“ ansetzt, weist in der That überraschend verwandte Züge mit Cranach's Kunst auf. Jedenfalls stand der Schöpfer desselben, falls es Cranach nicht selbst war, was ich nicht behaupten möchte, dessen Jugendschaffen sehr nahe.

Lucas Cranachen, sonst Müller genannt, um alles remarquables uff der Reise entwerfen und abmalen zu lassen."

Dass der sächsische Chronist von 1701 Cranach zu dem Gefolge Friedrich des Weisen rechnet, ist leicht erklärlich. Er trat bekanntlich 1505 in dessen Dienste, und so dürfte ihn Müller wohl nur als kursächsischen Hofmaler gekannt haben.

Ist Cranach nun wirklich mit den Fürsten nach Jerusalem gezogen? Trotz der eben angeführten Beweise möchte ich daran zweifeln. Dass Jemand schon auf der Liste der Wallfahrer vermerkt sein konnte und dann doch nicht mitzog, beweist z. B. der „Georg Kötzl aus Nürnberg", den sowohl Sluder unter den „pilgramen" nennt, als der von ihm ganz unabhängige Spalatin. (Näheres Repertorium Heft 5: A. Krafft's sieben Stationen.) In diesem Falle können wir immerhin aus Sluder's Brief selbst vermuthen, warum „der einzige sohn" Georg amende doch zu Hause blieb. Bei Cranach sind uns die Gründe, die ihn an der Theilnahme an der Reise hinderten, unbekannt.

Ausser anderen Gründen, deren Besprechung hier zu weit führen würde, giebt es besonders zwei gewichtige Zeugen gegen seine Betheiligung, die schon Schuchardt in seinem grundlegenden Cranachwerke erwähnt.

Der eine ist Spalatin, der in seiner 1535 niedergeschriebenen „Meerfahrt zum heiligen Grabe" des Kurfürsten Friedrich ausdrücklich betont, dass er zu seiner Arbeit aufs Sorgfältigste bei Ueberlebenden des Pilgerzuges Erkundigungen eingezogen habe, — solche in dieser und einer nochmaligen, späteren Redaction auch namentlich anführt, — Cranach aber, mit dem er aufs Engste befreundet war, garnicht erwähnt[4]).

Der zweite Gegenzeuge ist der getreue Landvogt Kurfürst Friedrich's, Hans Hundt, der in seinen anfangs genannten Rechnungsbüchern die täglichen Ausgaben für jedes Reisemitglied des kurfürstlichen Gefolges aufs Genaueste notirt, der auch zwei in kursächsischen Kammerrechnungen oft vermerkte Künstler, „Contz und Johann moler[5]) häufig aufführt, über Lucas Cranach aber schweigt. Und doch hätte er den Maler Herzog

---

[4]) Der Einwurf, dass Cranach sich später der Theilnahme an der Wallfahrt geschämt habe, weil er nur unter der Dienerschaft mitgereist sei, ist ganz hinfällig. Die Aufforderung des Fürsten musste dem jungen Künstler in jedem Falle als Ehre und Glück erscheinen, hätte auch nach damaliger Auffassung selbst in jener Stellung nichts Erniedrigendes gehabt.

[5]) Dass der Meister, nachdem er unter dem Namen Lucas „ehrenhoch" bekannt ist, sich plötzlich „Johann" genannt haben soll, wie schon öfters vermuthet wurde, ist unmöglich, umsomehr als er unter dem ersten Namen später in des Kurfürsten Dienst tritt. Der Name seines ältesten Sohnes „Johann" Lucas kommt wohl von dem Oheim oder Bruder seiner Frau, Senator „Johannes Brengebier". (Sagittarii Memorabilia Historiae Gothanae, S. 87: Jodocus B, sen. und Johannes B. jun., Senatores.) Uebrigens kann man nach den von Gurlitt „Archivalische Forschungen ... Bd. II" zusammengestellten Rechnungen unter „Johann" mindestens

Christoph's nicht übergehen können; denn als dieser Fürst krank in Rhodus zurückblieb — die bei ihm Ausharrenden sind uns bekannt — reiste sein Gefolge mit dem Kurfürsten zurück, und Hans Hundt bucht manche Ausgabe für dasselbe, ehe es „gein monchen" (München) fortreitet.

In den Aufzeichnungen des Baiernfürsten (Herzog Christophs pilgrams buch, s. Trautmann), soweit sie uns bekannt sind, ist Cranach nicht erwähnt. In dem Kgl. Bayrischen Geheimen Staats- und dem Hausarchiv, deren Verwaltungen mit liebenswürdigster Bereitwilligkeit Nachforschungen in dem gegebenen Sinne anstellten, wofür ich den hohen Behörden hiermit noch meinen besten Dank ausspreche, haben sich ebenfalls keine Anhaltspunkte für die Theilnahme unseres Meisters an der Pilgerfahrt ergeben.

Wenn unsere Betrachtungen des Sluder'schen Briefes in dieser Hinsicht zu negativem Resultate gelangten, so ist dennoch der Gewinn aus diesem Schreiben für die Cranachforschung ein ganz hervorragender. Es sind ihr dadurch klar die Wege gewiesen, wo sie ihm nachspüren kann. Sie leiten in jene Donaugegenden, von deren kunstgeschichtlicher Durchforschung die Erkenntniss unserer alten deutschen Kunst noch manche Bereicherung erwarten darf. *H. Michaelson.*

---

drei verschiedene, in den neunziger Jahren des XV. Jahrhunderts am kursächsischen Hofe thätige Maler dieses Namens unterscheiden. Einer derselben (Johann der niederlendische Maler?) geht mit einem Wechselbriefe „gein krakau", 1494, „montag nach Margarete". Der zweite „Johann Maler" reist genau an demselben Tage dieses Jahres mit Kurfürst Friedrich in die Niederlande. Der dritte „Johann" ist später in den Rechnungen als „Hans Molner, der Maler zu Leipzig" aufgeführt; s. Wustmann „Geschichte der Malerei in Leipzig": Hans Möller, auch Mölner, nachweisbar 1487—1528.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1898—99.

(Fortsetzung.)

II.

Frankreich.

Für die hellenistisch-römische Epoche des Christenthums kommen zunächst zwei kleine aber werthvolle Beiträge in Betracht. Der erste ist aus dem Nachlasse unseres verewigten Freundes Edmond Le Blant in den Verhandlungen der Société nationale des Antiquaires de France (Par. 1898, t. LVII) herausgegeben[1]) und behandelt das Verhältniss der Christen zu den Juden in den ersten christlichen Jahrhunderten. Diese dankenswerthe Studie ist begleitet durch drei phototypische Reproductionen einer von P. Delattre in Karthago aufgedeckten altchristlichen Lampe, welche Christus (?) mit einem von einer Stange getragenen Kreuz zeigt: Christus hat die Schlange, das Symbol des Teufels (und des Heidenthums) sowie den umgestürzten siebenarmigen Leuchter unter seinen Füssen. Für diese Symbolisirung des Sieges des Christenthums über die beiden ihm feindlichen Mächte konnte die Stelle *ecce sub pedibus meis purpurata quondam regina versaris* aus dem Augustin zugeschriebenen Dialogus de altercatione Ecclesiae et Synagogae (Aug. Opp. Ed. Migne VIII 1132) angezogen werden. Hr. Le Blant citirt diese Abhandlung häufig, ohne sich über die Authenticität derselben auszusprechen. Hr. Paul Weber, welchen ich s. Z. auf diesen für das ganze Thema „Kirche und Synagoge" in der mittelalterlichen Kunst grundlegenden Dialog hingewiesen, vermuthet, dass ein noch vor Odoaker im römischen Reich lebender Autor diesen schon in Ansehung seines barbarischen Lateins nicht Augustin zuzuschreibenden Tractat geschrieben habe.[2]) Ich bin davon

[1]) Le Blant, Edmond, La Controverse des Chrétiens et des Juifs aux premiers siècles de l'Église (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des Antiquaires de France, t. LVII.) Paris 1898.

[2]) Weber, Paul, Geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst u. s. f. Stuttg. 1894, S. 28.

nicht so fest überzeugt. Sowohl der Dialog wie die karthagische Thonlampe (letztere schon wegen ihrer barbarischen Roheit, aber auch wegen des Kreuzstabes) werden vielleicht in die Zeiten Belisar's und nach dem römischen Afrika zu versetzen sein.

Noch wichtiger ist die kleine Notiz, welche Hr. Mowat am selben Orte (Séance 26 Janv., Procès-Verbaux, p. 21) gegeben hat. Die viel bekannte Formel 'Ιησοῦς Χρειστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, deren Initialen das Akrostichon ΙΧΘΝΣ und damit die Symbolik des Fisches lieferten, wird von Mowat als Gegensatz zu der auf alexandrischen Münzen Domitians, Sohn's des Vespasian eingeführten Apotheose erklärt. Demnach wäre die christliche Form aus der heidnischen Αὐτοκράτωρ Καῖσαρ, Θεοῦ υἱός, Δομιτίανος geflossen, welche wieder nur eine Uebertragung der augusteischen Formel *Imperator Caesar, Divi* (*sc. Caesaris*) *filius, Augustus* und *Caesar Augustus, Divi filius, Pater patriae* darstellt. Es finden sich in allen drei Formeln 1. die beiden Namen (praenomen und gentilicium); 2. die väterliche Filiation; 3. das Cognomen gemäss dem römischen Dreinamensystem zusammen. Die Entstehung der dem Fisch zu Grunde liegenden Formel fiele also in die Zeit der zweiten grossen Verfolgung (95) und wäre ein Protest gegen die von dem Kaiser angenommene Qualification als Θεοῦ υἱός. Später, frühestens unter Hadrian (117—138) wäre das versificirte Akrostichon entstanden, welches dem Kreis der neusibyllinischen Dichtungen angehört und dessen Text uns Eusebius in seiner Kirchengeschichte erhalten hat.

Diese Ausführungen sind höchst beachtenswerth und bestätigen vollkommen das, was ich über den alexandrinischen Ursprung der ältesten christlichen Kunstsymbolik gesagt habe (Gesch. d. christl. Kunst I 97 f.).

Herr Paul Allard, dem wir bereits so manche schöne Studie über das Zeitalter der Christenverfolgungen verdanken, hat uns mit einem neuen Bande beschenkt, aus dessen Inhalte nachstehende Kapitel herausgehoben seien:[3]) Antike Philosophie und Sklaverei; der mittlere Unterricht im alten Rom; über Boissier's ‚Fin du Paganisme'; über J. B. de Rossi; über das durch P. Germano auf dem Coelius aufgedeckte Haus des hl. Johannes und Paulus; über Charles de Linas und dessen Studien zur byzantinischen Kunst; über die Anfänge der modernen Civilisation; über die Landdomänen vom V bis IX. Jahrhundert; über die Frauenbewegung im Zeitalter von Rom's Verfall. Alle diese Aufsätze berühren ebenso christliche wie profane Antiquitäten und seien, obgleich mehr Arbeiten der Vulgarisation als selbständiger Forschung, den Freunden unserer Disciplin empfohlen.

Die Geschichte der byzantinischen Kunst in Afrika und im Osten Europa's haben in Frankreich inzwischen Ch. Diehl durch seine Arbeit über die oströmische Herrschaft in Africa,[4]) Katcheretz durch seine Studie

---

[3]) Allard, Paul, Études d' Histoire et d' Archéologie. Paris 1899.

[4]) Diehl, Ch., L'Afrique byzantine. Histoire de la Domination byzantine en Afrique (533—709). Paris 1896.

über den byzantinischen Schild in Kertsch bereichert.[5]) Einiges für die christlichen Alterthümer fällt auch in den Berichten Delattre's über die römischen Coemeterien Karthago's ab.[6])

Den Mosaiken von Ravenna ist vorzugsweise ein Essai unseres unermüdlichen Freundes Eugène Müntz gewidmet, in welchem das französische Kunstgewerbe zur Wiederbelebung der musivischen Kunst aufgefordert wird.[7]) Bekanntlich hat das Mosaik bei uns in Deutschland wieder längst seine Auferstehung erlebt. Was die berühmte Firma Villeroy und v. Boch in Mettlach auf diesem Gebiet leistet, stellt einen grossen Triumph unseres deutschen Kunstgewerbes dar; in einem Klima wie dem unsrigen, wo der Marmor, selten und theuer, den Einflüssen der Kälte und Nässe nicht lange widersteht und an denselben Schwierigkeiten auch die monumentale Malerei ihre Grenzen findet, hat m. E. das Mosaik eine grosse Zukunft. Insbesondere befürworte ich entschieden, dass für den Apsidalschmuck unserer Kirchen das Mosaik in ähnlicher Weise wie in Rom und Ravenna wieder zur Verwendung komme. Gute in Mosaik hergestellte Apsidalgemälde mit dem thronenden Erlöser oder der Jungfrau, wie sie das Mittelalter (Rom, Pisa) bis in's XIII. Jahrhundert mit so glänzender Wirkung zur Verwendung brachten, würden einen höchst willkommenen Ersatz für die meist wenig befriedigenden Schöpfungen unserer religiösen Malerei darbieten, welche in ihrer vollständigen Rathlosigkeit und Unkenntniss der alten Ikonographie fast nie mehr zu einer befriedigenden und bleibenden Leistung gelangt.

Ein nützliches Buch, reich an neuen und werthvollen Nachweisen, ist Gust. Clausse's Werk über die römischen Marmorarii und das kirchliche Mobiliar des frühen Mittelalters.[8]) Der Verfasser beginnt seine Betrachtung mit dem, was er griechische Epoche, vom VI. bis zur Mitte des VIII. Jahrhunderts, nennt; dann folgen sich eine griechisch-römische Epoche von der Mitte des VIII. bis zum XI. Jahrhundert, eine neurömische (XI.—XII. Jahrhundert); hinter ihr erscheinen die umbrischen Marmorarii des XII., dann die römische Epoche des XIII. Jahrhunderts, welche Herr Clausse romano-gothisch nennt, endlich die Cosmaten des XII. und XIII. Jahrhunderts. 75 dem Text eingedruckte Abbildungen unterstützen die Darstellung. Von besonderem Werthe sind die beigegebenen chronologischen Listen der Marmorarii und ihrer Arbeiten.

Hr. Enlart hat seine scharfsinnigen Untersuchungen über die Anfänge der Gothik jetzt auch über das Mittelmeerbecken ausgedehnt; die neueste Arbeit über Gothik und Renaissance auf Cypern stellt jedenfalls

---

[5]) Katcheretz, Le Bouclier byzantin de Kertsch (Notes d' Arch. Russe; Revue archéol. 1898, 240).

[6]) Delattre, P., Les Cimetières romains superposés de Carthage 1896 (Rév. archéol. 1898, III sér. XXXIII 215).

[7]) Müntz, E. Une industrie ancienne à ressusciter. Paris 1898.

[8]) Clausse, Gustave. Les Monuments du Christianisme au Moyen-Age. Les Marbriers Romains et le Mobilier Presbytéral. Paris 1897.

einen der wichtigsten Beiträge zur Kunstgeschichte aus den letzten Jahren dar.[9]) Die Conclusionen, zu denen der gelehrte Verfasser gelangt, sind im Wesentlichen diese. Die Denkmäler der Insel Cypern gehören der Geschichte der französischen Kunst an; sie ergänzen dieselbe sogar. Die grosse Lücke, welche die Armuth der französischen Architektur im XIV. Jahrhundert aufweist und welche die Folge des hundertjährigen Krieges war, wird durch die Kathedrale von Famagusta ausgefüllt, welche, obgleich eine Nachbildung des Reimser Doms, der Kirche S. Urban in Troyes und anderer, doch ein den Bedürfnissen und den klimatischen Verhältnissen der Insel angepasster Originalbau ist. Diese Gothik auf Cypern ist der italienischen durchaus überlegen; Unteritalien übernimmt sie einigermassen, als nach der Expedition Friedrich II nach Cyprien viele Cyprioten nach Italien auswanderten (1232). Die cypriotische Gothik wie die Renaissance der Insel brechen plötzlich mit dem Unglücksjahr 1570 zusammen; eine Decadenz giebt es nur in den Anfängen. Von einer Mischung des Byzantinismus mit der Gothik kann wenigstens bei den ersten hier arbeitenden gothischen Baumeistern gar keine Rede sein. Dagegen giebt Hr. Enlart byzantinische Einflüsse auf die Architektur des Abendlandes im hohen Mittelalter zu. Die Kuppelbauten, welche die fränkischen Pilger auf Cypern beobachteten (bes. Larnaca, S. Barnabas bei Famagusta, Hieroskypos bei Paphos) haben entschiedene Verwandtschaft mit denjenigen zu Saint-Étienne in Périgueux, der Kathedrale von Cahors, derjenigen von Angoulème, Molfetta; von S. Front in Périgueux sind alle Elemente in cypriotischen Bauwerken nachzuweisen.

Wenn Hr. Enlart am Schlusse seines schönen Buches sagt: Cyprien's Monumente bestätigten in erhebendem Maasse die Grösse und Macht der nationalen Kunst Frankreich's und seien ein Zeugniss seiner Colonisation, so wird man ihm gern darin beistimmen und ihm und seiner Regierung, welche die Kosten dieser mühevollen Untersuchung getragen hat, zu diesem erfreulichen Ergebniss nur aufrichtig Glück wünschen.

Von den auf die Geschichte der Renaissance gerichteten Arbeiten der Franzosen muss in erster Linie die neue Fortsetzung jener für die Kunst am päpstlichen Hofe so erspriesslichen und hochbedeutenden Forschungen E. Müntz' genannt werden.[10]) Der jüngste Band umfasst die Pontificate Innocenz VIII, Alexander VI und Pius III (1484—1503) und bietet wieder eine Fülle neuer Notizen über die Bauthätigkeit dieser drei Päpste, die Geschichte der Peterskirche, des Baues und der Innenausstattung des vaticanischen Palastes, die Beschäftigung der nach Rom berufenen Künstler u. s. f. Unter den zahlreichen beigegebenen Illustrati-

[9]) Enlart, C., L'Art Gothique et la Renaissance en Chypre. Illustré de 34 planches et de 421 figures. Ouvrage publié sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. 2 vol. Paris 1899.

[10]) Müntz, Eugène, Les Arts à la Cour des Papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III. (1484—1503). Recueil de documents inédits ou peu connus etc. Paris 1898.

onen ist man besonders für diejenigen zur Geschichte von S. Pietro, für die Papstmedaillen, die Papstgräber (darunter das vermeintliche Alexander VI aus den vaticanischen Grotten) dankbar.

Die Studien Julian Klaczko's über die Stanzen des Vatican sind schon aus der Revue des Deux Mondes den Kunsthistorikern bekannt, haben auch, wie nicht minder bekannt ist, in der neuesten Auflage des Cicerone eine namhafte Verwerthung gefunden. Jetzt hat Hr. Klaczko, der, obgleich Pole, in Hinsicht seiner schriftstellerischen Thätigkeit den Franzosen beigezählt werden kann, diese Aufsätze neu verarbeitet und vermehrt in einem Bande herausgegeben, dem er den etwas über seinen Vorwurf hinausgehenden mächtigen Titel Jules II gegeben hat. Der Verfasser beginnt mit dem Fresco Melozzo's 1475, erzählt dann die Geschichte des Grabmals Julius II von 1505—1506; wirft einen Blick auf die alte Basilika S. Pietro; spricht von der Statue von Bologna, von Michelangelo's Anfängen in der Sixtina und seinen frühesten römischen Sculpturen (1496—1506), um dann eine Betrachtung über den Genius des Alterthums und den des Cinquecento zu geben. Wir werden dann zu den Grabdenkmälern des damaligen Rom, dem Belvedere, und nach einigen Worten über die Mirabilia (1509) in das Appartamento Borgia und die Camerae superiores des Vatican geführt. Es folgt dann die Betrachtung der Camera della Segnatura; die politische Geschichte der Jahre 1509—1512, die Ausmalung der sixtinischen Decke (1508—1511), die der zweiten Stanze (1511—1512), der Epilog der Decke (1512) und le dernier Carnaval (Febr. 1513) mit dem Tode des Papstes.

Eine erschöpfende Geschichte dieses in seiner Art einzigen Fürsten und seines ebenso einzigartigen Pontificats ist das freilich nicht und sollte es nach der Intention des Verfassers nicht sein. Es sind diese Blätter aber auch nicht eine leichte Causerie; sie nehmen mehr als die Gespräche Klaczko's über Dante und Michelangelo auf die Quellen Bezug: in Summa stellen sie einen sehr schätzenswerthen, umfangreichen Essay über Julius II dar, und werden unsern künftigen Biographen dieses grössten Renaissancepapstes höchst nützlich sein. Denn eine dieser gewaltigen Persönlichkeit nach der politischen, kirchlichen, litterarischen und künstlerischen Seite durchaus gerecht werdende Biographie giebt es auch nach der sonst gewiss verdienstvollen Arbeit Brosch's noch immer nicht. Inzwischen wird kein Leser sich ohne vielseitigen Genuss und mannigfache Belehrung von Klaczko's Buche trennen.

Einer älteren Zeit wenden sich die verdienstvollen Arbeiten Emile Bertaux's zu, welcher die Kunstgeschichte Unteritalien's namentlich in der Zeit der Staufen und der Anjou's durch eine Reihe werthvoller, wenn auch in ihren Ergebnissen mehrfach widersprochener, Studien bereichert hat. Ich kann mich über dieselben hier kurz fassen, da Hr. von Fabriczy im Repertorium die Bertaux'schen Arbeiten (so diejenige über Castel del Monte, Rep. 1898 XXI 242, XXII 401) theils schon besprochen hat theils zu besprechen gedenkt. Wie werthvoll diese Arbeiten u. a

für die Geschichte der giottesken und sienesischen Schulen, für die Beurtheilung der Fresken in Donna Regina und S. Maria l' Incoronata zu Neapel sind, werde ich im Zusammenhang meiner Darstellung im Schlussband meiner Geschichte der Christl. Kunst zeigen Hier möchte ich noch auf die Untersuchung von S. Chiara und auf die Publication des merkwürdigen Emails in limousinischer Arbeit hinweisen welche auf dem Ciborium der Basilika des hl. Nicolaus zu Bari steht und die König Roger von Sicilien darstellt, wie S. Nicolaus ihm die Krone aufs Haupt setzt. Man darf von der unermüdlichen Thätigkeit dieses französischen Forschers noch manche Aufklärung über die Kunst Unteritaliens erwarten.[11])

Aus dem „Bulletin monumental" 1897 (VIIe Série, t. IIe) seien notirt: P. 46 Barbier de Montault über die Hostieneisen von Lencloitre in der Gironde (XVII. Jahrhundert). — 52 Jadart über eine Pilgerinschrift von S. Jacob de Compostella (1517). — Manville über die romanische Kirche Saint-Pierre in Cholet (Maine et Loire). — 141 Lacave-Laplagne über den X. archäologischen Congress zu Riga. — 175 Spiers giebt eine neue beachtenswerthe Untersuchung über Saint-Front de Périgueux und die Kuppelkirchen des Périgord und des Angoumois. — 332 Mortel und Bellanger theilen einen für die technische Geschichte des Kirchenbaues bemerkenswerthen Devis pour la construction de l'église des Cordéliers de Provins von 1283 (n. St. 1284) mit. — 259 Campi giebt Bericht über die archäologischen Forschungen und die Conservation der Denkmäler auf Corsica. — 306, 323 Berichte über die archäologischen Versammlungen zu Nimes, Auxerre u. s. f. — 355 Marsy über Eug. de Beaurepaire's 'Vitraux peints' der Kathedrale von Bourges. — 459 Marquis de Méloise archäologischer Führer für den Congress von Bourges. — 499 Marsaux über einen Messornat (Casel, Dalmatika, Cappa) für Todtenamt (XVI. Jahrhundert), in der Kirche S. Nicolas-en-Havré zu Mons (Belgien), welches einen Todtentanz zeigt (vergl. Ronvez Bull. de la Société de Mons 1873). — 518 De Rivières: zur Kunsttopographie des Dép. du Tarn. — 1898 (t. IIIe): 97 und 513 Mortel über die romanische Abtei-Kirche Notre-Dame d'Alet (Languedoc). — 127 Maitre über die hochinteressante Kirche zu Saint-Philbert de Grandlieu (Loire inférieure), welche Courajod (1895) als karolingischen Ursprungs erklärt hat. Hr. Léon Maitre versucht, die Entstehung dieses Baues auf die Jahre 815—836 zu fixiren. Sie würde danach zu den ältesten und werthvollsten Resten des Kirchenbaues diesseits der Alpen zählen und darf von den Kunsthistorikern künftighin jedenfalls nicht übersehen werden, obgleich Hr. H. Stein (ib. 311 f.) den

[11]) Bertaux, Em., Santa Maria di Donna Regina el'arte senese a Napol nel secolo XIV (Soc. Napol. di storia patria., Documenti ecc. N. S. I). Nap. 1899. — Ders. Santa Chiara de Naples. L' Église et le Monastère des Religieuses. (Extr. du Mét. d' Arch. et d' Hist. publ. par l'Éole fr. de Rome, t. XVIII). Rome 1898. — Ders. L' Émail de S. Nicolas de Bari (Extr. des Monuments et Mémoires publ. par l'Académie des Inscr. et Belles—Lettres, t. VI. fasc. 1). Par. 1899.

Nachweis zu liefern versucht, dass sie nicht karolingisch, sondern romanisch ist. Der Grundriss (p. 131) zeigt eine dreischiffige Basilika: zwischen die halbkreisförmige Apsis und das Langhaus ist ein quadratisches Querhaus eingeschoben, welches in 2×3 Joche zerfällt; die Apsis ist von zwei langen halbkreisförmig geschlossenen und geradlinig umrahmten Nebenapsiden flankirt. — 189 Dedicationsinschriften aus Kirchen der Gegend von Reims, aus den Ardennen u. s. f., mitgetheilt von Jadart und Demaison. — 220 Blanchet über den Werth gewisser Ortsnamen für die Auffindung von Alterthümern. — 299 De Lahondès publizirt eine Anzahl zum Theil sehr interessanter Kreuze aus der Gegend von Cabardis. — 407 E. Travers publizirt eine grosse Anzahl von Wirthshausschildern und Hôtelier-Inschriften aus Étampes; ein manchen gewiss willkommener Beitrag zur Culturgeschichte. — 474 Lex giebt einen archäologischen Führer für den Congress von Mâcon 1899.

Aus den „Mélanges d'Archéologie et d' Histoire“ der École française de Rome 1898 XVIII notire ich p. 120: Gsell über die Basilika zu Tipasa, die diesen Bau betreffende Litteratur und andere kleinere afrikanische Kirchen. Hr. Gsell rectificirt hier die thörichte Annahme Duprat's, der (Revue de Constantine XXX 1—87) die Basilika von Tipasa in's II. Jahrhundert unserer Zeitrechnung setzt; sie ist ein Bau des IV. Jahrhunderts und nicht byzantinisch, sondern römisch. Ebenda werden mehrere christliche Inschriften verzeichnet, deren eine (aus Henchir al Hammam) die Formel *I C(h)risto perseveres Pater dat pane(m)* bietet, eine andere (Tanger) eine *ancilla* ☧, eine dritte (Tigzirt) einen *magister liberalium litterarum* nennt. — p. 363 Dom Morin über ein Missorium des Bischofs Exuperius von Bayeux. Die in merowingischen Quellen erwähnten Missoria waren metallene Schüsseln, welche für den Gebrauch am Altar bestimmt waren. Ein solches Stück wurde 1729 in Derbyshire gefunden: es stellt Jagdscenen vor und ist nach dem Urtheil Héron de Villefosse's mindestens ins IV. Jahrhundert zu setzen, wahrscheinlich noch höher. Die Darstellungen enthalten nichts Christliches; auf einer Seite der Schüssel steht aber die Inschrift: EXSVPERIVS EPISCOPVS ET ECLESIAE BOGIENSI DEDIT. Dom Morin, der gelehrte Benedictiner, bezieht mit Recht diese Inschrift auf den Bischof Exuperius von Bayeux und stützt diese Ansicht auf das derselben an der Seite beigegebene Monogramm ☧, welches er zwischen 323—493 in Rom und Gallien heimisch glaubt. Aber er übersieht, dass wir es hier nicht mit dem einfachen sog. constantinischen Monogramm zu thun haben, dass ein Monogramm, wie das hier abgebildete, mit den beiden Punkten in den Schenkeln des X überhaupt bisher (für jene Zeit) nicht nachgewiesen ist. Das Original des Missorium ist verschwunden; wir sind für seine Beurtheilung auf den von Morin hier reproducirten Stich des G. Vandergucht (um 1729) angewiesen. Ist dieser Stich genau, so kann die Inschrift nur ein Werk des XVI. bis XVII. Jahrhunderts sein: sie ist in liegender Majuskel gearbeitet, die Charaktere sind zum Theil, wie das P, E, S, G absolut

modern und auch die Schreibung des DEDI[T] verräth neuere Zeiten. Demnach ist also anzunehmen, dass die Platte traditionell als Geschenk des Exuperius galt und diese Ueberlieferung später durch Eingravirung jener Inschrift fixirt wurde. Es kann befremden, dass ein so tüchtiger Patristiker wie Dom Morin das nicht gesehen hat, während er, den Arbeiten Jules Lair's nachgehend, die Anfänge des Bisthums Bayeux und damit die Lebenszeit seines ersten Bischofs Exsuperius dem IV. Jahrhundert zuweist, entgegen der sogenannten Tradition, welche ihn als einen von Papst Clemens I gesandten Apostel des I. Jahrhunderts bezeichnete. — p. 381 Duchesne über Mommsen's Ausgabe des Liber Pontificalis. — 1899, XIX 3. Lauer theilt die älteste Baurechnung des Laterans (1285) mit. — 307 Derselbe erörtert das von Gaston Paris zuerst signalisirte, von Gröber nach der Hs. IV 578 der Kgl. Bibliothek zu Hannover 1873 zuerst herausgegebene Gedicht über die Zerstörung der Stadt Rom, dem sein erster Herausgeber sowohl wie Léon Gautier jeden historischen Werth absprechen, während hier der Nachweis versucht und wohl auch geliefert wird, dass das Poem ein exactes Bild der sarazenischen Invasion vom August bis September des Jahres 846 bietet. Der nach jeder Richtung interessante Aufsatz untersucht auch zugleich die Anfänge der Città Leonina (die lateinische Bezeichnung ist Civitas Leoniana, Lib. Pont. Ed. Duchesne II 124—137), deren Fundamente Leo III gelegt hat, und deren Aufbau rings um S. Pietro unter Leo IV in Angriff genommen wurde.

Revue de l' Art chrétien 1898 t. XLI 1. 108. E. Müntz über die alte Basilika von S. Paolo fuori-le-mura: hochinteressanter Beitrag, der uns namentlich die Zeichnungen der ehemaligen Wandmalereien nach dem Cod. Barberini (XVII. Jahrhundert) bringt. Diese Wandmalereien sind sehr verschieden datirt worden; Müntz wird wohl Recht behalten, wenn er sie kurz vor 1000 setzt. Die uns erhaltenen Reproductionen lassen kein sicheres Urtheil über den stilistischen Charakter dieses Werkes zu, welches erst jetzt in die kunstgeschichtliche Betrachtung eingerückt wird; alles aber lässt mich glauben, dass wir es hier mit einem Denkmal jener sich im Wesentlichen an die christlich-römische Kunst des IV. bis V. Jahrhunderts anlehnenden indigenen Uebung zu thun haben, deren bedeutendsten Rest ich in S. Angelo in Formis sehe. Andere werthvolle Notizen aus den Papieren Marini's, Ugonio's, Martinelli's werden p. 109 f. mitgetheilt. — 20 Gerspach über zwei Botticelli zugeschriebene Darstellungen der Anbetung der Drei Könige (Uffiz., S. Petersburg). — 104 Chabeuf über die Kirche zu Rouvres (Côte d'or). — 181 Grisar, P., über die Basilika S. Maria in Cosmedin zu Rom, sorgfältige und werthvolle Studie. — 198 Rohault de Fleury über die Basilika S. Apollinaris in Classe und die Arbeiten an derselben im XVI. Jahrhundert. — p. 707 f. Gerspach über die Blosslegung und Restauration alter Wandmalereien (zu beachten!) — Barbier de Montault zur Kunstgeschichte des Crucifixus. — Chabeuf über zwei Elfenbeine des Dijoner Museums, besonders

die interessante Elfenbüchse aus dem Schatze von Citeaux (XIV. Jahrhundert). — 358 Roulin über den berühmten Ministerialkelch von Silos in Spanien, welcher der Zeit des Abtes Dominicus (1041—73) zugeschrieben wird: einer der seltenen mit Inschriften versehenen Kelche des frühen Mittelalters und jedenfalls eines der ältesten erhaltenen Exemplare dieser Art. — 377 Dieulafoye vertheidigt seine These über den Ursprung des Gewölbebaues. — 429 Enlart über französische Gräber auf Cypern. — 441 Lambin über die Kathedrale von Soissons. — 450 Roulin über eine Reliquie und zwei Antependien aus Silos. — 456 Cloquet über die Abteikirche von Aulne (Forts.). — 468 De Farcy über ein Elfenbeinhorn der Kathedrale zu Angus, (XI. bis XII. Jahrhundert), das wahrscheinlich aus Damaskus stammt und sarazenische Jagdscenen bietet. — Ders. über zwei Elfenbeinbischofsstäbe in Angers. — 472 Algrall über ein Retabulum zu Kerdérot (Finistère), flämische Arbeit des XV. bis XVI. Jahrhunderts. — 1899, XLII 6 Chabeuf über eine Thüre der Abteikirche Moutier Saint-Jean (Côte d' or. — XI. Jahrhundert). — Helbig über eine Holz-Statuette der Madonna, reizende Arbeit des XIV. Jahrhunderts, deren Besitzer leider nicht genannt wird. — 13, 104, 227 Soil Reisenotizen aus Bayern. — 25 Helbig über die Abteikirche und die Kreuzgänge von Moissac, anknüpfend an das Buch von Em. Rupin L' abbaye et les cloîtres de Moissac, Par. 1897) mit zahlreichen Illustrationen. — 91, 208, 318 De Mély Reliquien aus Constantinopel; die Dornenkrone. — 110 Helbig über Blosslegung alter Wandgemälde. — 126 Gerspach publizirt die interessante Tapisserie der Congregation des hl. Sacraments in Camaiore (Toscana) mit dem reichen Abendmahl von 1516. — 126 Battandier kritikloser Artikel (nach Lugari) über das Colosseum und seine Martyrer (gegen die Bollandisten, s. u.). — 132 De Gotor über den altchristlichen Sarkophag der Basilika sanctorum decem et octo zu Saragossa. — 168 Helbig über eine von Roulin beschriebene eucharistische Taube von Silber (XIV. Jahrhundert) in Silos. — 166 Betr. Mely's Arbeit L' Émeraude de Bajazet II et la médaille du Christ d' Innocent VIII. anknüpfend an die von Boyer d' Agen in Rom gefundene jüdische Münze mit dem Bilde Christi; worüber ich später hier berichten werde. — 191 Gerspach über Aushebung von Wandmalereien. — 213, 275 Houdebine über die Prioratskirche de la Haye—aux—bons Hommes. — 221, 325 Gavelle über Engelbrechtsz. — 235 Helbig über das antike Gefäss von S. Savin, anknüpfend an Barbier de Montault's btr. Arbeit (1897). Dieses die Form einer antiken Olla bietende Gefäss hält Letzterer für den eucharistischen Gebrauch bestimmt, wofür er sich auf das fassähnliche Gefäss aus dem Vatican (Rohault de Fleury La Messe IV 42) und auf die Darstellung auf einem Grabstein des IV. Jahrhundert in S. M. in Trastevere beruft. Die Sache ist sehr fraglich. – 254, 368 Bibliographie der Kircheninventarien. — 328 Lanore Reconstruction der Façade am Dom zu Chartres im XII. Jahrhundert. — 335 De Mély über das Grab des h. Wenceslaw in der Domkirche zu Prag. — 337 L. S. über

eine Bronzeplatte aus der Kirche zu Maing bei Valenciennes. — 347 Bericht über den Congrès archéologique de la France zu Mâcon 1899. — 355 De Mély Bemerkungen zu E. Male's L' art du XIII e siècle en France Par. 1898); ich gedenke, das nächste Mal über die angekündigte neue Auflage dieses Buches berichten zu können, wie auch über Denais' Monographie de la Cathédrale d' Angus, Paris 1899.

III.

Niederlande.

An die französische Litteratur sei das Wenige angeschlossen, was mir aus den Niederlanden zu Gesicht gekommen ist. Hier ist vor Allem der äusserst regsamen Thätigkeit zu gedenken, welche die Bollandisten fort und fort entwickeln. Sie ist, wie bekannt, gänzlich auf das Gebiet der Hagiographie gerichtet; der enge Zusammenhang, welche die christliche Archäologie und Kunstgeschichte mit den hagiographischen Studien hat und zwar sowohl nach der antiquarischen als insbesondere nach der ikonographischen Seite, bedingt das warme Interesse, welches wir denselben zuwenden müssen. Bekanntlich haben die Bollandisten in den Analecta Bollandiana zu ihrem eigentlichen Hauptwerk, den Acta Sanctorum (die jetzt im 2. Novemberband stehen) ein sehr wichtiges Supplement geschaffen. Andere sehr nützliche Ergänzungsbände sind die Verzeichnisse der in den Bibliotheken zu Brüssel (2 voll. 1886—1889) und Paris (lateinische Abth. 4 voll. 1889—93; griechische Abth. 1896) erhaltenen hagiographischen Codices, zu denen noch die Bibliotheca hagiographica Graeca (1894), das Repertorium Hymnologicum, Lond. 1895—1897). die Anecdota u. s. f. des P. Gieleman's kamen. Ein neues Unternehmen dieser Art ist die hagiographische Bibliothek der Lateiner,[12]) welche bis jetzt in zwei Lieferungen bis zum Artikel Franciscus gediehen ist und in der ich, auch nach Potthast's sehr unvollständiger Bibliothek ein äusserst nützliches und sorgfältig gearbeitetes Nachschlagewerk begrüsse. Die an diesen Publicationen beschäftigten Redacteure sind die P. P. Ch. de Smedt, Jos. de Backer, Franç. van Ortroy. Jos. van den Gheyn, Hippolyte Delehaye und Albert Poncelet. Indem ich der hingebenden Thätigkeit dieser trefflichen Männer den Ausdruck meiner Sympathie und Verehrung zolle, hebe ich aus den Beiträgen der Analecta hier den Artikel über das Amphitheatrum Flavianum heraus.[13]) Derselbe verbreitet sich über eine in der Kirchengeschichte und Archäologie oft verhandelte Frage: diejenige nach dem Colosseum als Stätte christlicher Martyrien. Im Jahre 1675 brachte Clemens X zwei Inschriften an dem alten Theater der Flavier an, welche diese ehemalige Stätte

---

[12]) Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis, ediderunt Socii Bollandiani. Fasc. 1—11. A — Franciscus. Bruxelles 1898—99. Das Werk soll c. 1200 S. in 8° umfassen und kostet 40 Frcs. in der Subscription.

[13]) L'Amphithéâtre Flavien et ses environs dans les textes hagiographiques (Extr. du t. XVI, fasc. III des Analecta Boll.) Brux. 1897.

heidnischen Götzendienstes und grässlicher Schauspiele als durch das Blut der Martyrer gereinigt feierten. Eine Prüfung der alten Itinerarien und Stadtbeschreibungen ergiebt indessen, dass keine derselben das flavische Amphitheater mit dem Martyrercult in Beziehung bringt; das geschieht erst seit der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Nicht besser steht es um die alten hagiographischen Texte. Die Denkschrift stellt alles zusammen, was sich aus ihnen für das Colosseum und seine Umgebung nach dieser Richtung allenfalls geltend machen lässt; es ist sehr wenig und zerrinnt an der von dem Verfasser der Denkschrift vorgenommenen Kritik der topographischen Angaben und der Texte selbst. Bei dieser Gelegenheit wird (S. 237) das bemerkenswerthe Factum festgestellt, dass von allen römischen 'Passionen' (Legenden der Martyrer) keine über das V. Jahrh. hinausgeht; einige gehören dem VI. Jahrh. an, andere sind noch später. Die 'Passionen' sind also nicht als gleichzeitige Erzählungen zu verwerthen. Es wird ferner die Behauptung bestritten, dass es kirchliche Notarien gegeben habe, welche mit der Sammlung der Gesta martyrum betraut waren. Schon Duchesne (Lib. Pontif. I. p. c.) hatte diese Annahme zurückgewiesen, welche mit der Thatsache nicht zu vereinbaren wäre, dass Gregor nichts von einer Sammlung römischer Martyreracten wusste (vergl. Jaffé Reg. Pont. Rom. n° 1517). Auch die von de Rossi für die gegentheilige Hypothese angezogene Inschrift, welche die Hs. von Klosterneuburg uns aufbewahrt hat (*horum virtutes quem passio lecta docebit*, vergl. R. S. III 194 f.) wird nicht über das VI. Jahrhundert hinaufgehen. Die Denkschrift wagt dann den kühnen Schritt, den sog. 'Passiones' überhaupt die historisch-kritische Unterlage zu entziehen: 'il faut', sagt sie (S. 241), 'nécessairement arriver à cette conclusion que nos Passions sont des récits d'imagination, composées avec un petit nombre d' éléments historiques'. Die 'Passiones' sind (S. 242) nur 'des compositions artificielles'. Wenn sich in denselben werthvolle culturgeschichtliche oder topographische Angaben finden, so erklärt sich das daraus, dass das römische Leben eben in der Zeit ihrer Entstehung keineswegs erloschen und gänzlich abgerissen war; aber solche Angaben können den Acten der Martyrer keinen Charakter der Authenticität gewähren, und es ist, sagt die Denkschrift, zu bedauern, dass die grosse Gelehrsamkeit eines Edmond Le Blant der gegentheiligen Unterstellung soviel Credit verschaffte. Es wird endlich auch (S. 245) darauf hingewiesen, dass im Allgemeinen das Volk kein Andenken an die Localität bewahrte, an der die Martyrer hingerichtet wurden. Als Endergebniss der Untersuchung wird herausgestellt, dass ein quellenmässiger Beweis für das Colosseum als Stätte christlicher Martyrien nicht vorliegt: ‚je ne veux pas nier qu' il y ait eu des martyrs de l'amphithéâtre Flavien; mais nous ne savons pas non plus s'il y en a eu, et, en tout cas, leurs noms nous sont inconnus'. Selbst das vielberufene Martyrium des hl. Ignatius ist nicht mit Sicherheit mit dem Colosseum in Beziehung zu setzen. Die Berichte darüber gehen nicht übers IV. Jahrhundert hinauf und der Aus-

druck ἐν τῷ τῆς Ῥώμης ἀμφιθεάτρῳ beweist nicht, dass es gerade das flavianische war, in welchem der Bischof von Antiochien den Tod erlitt. Diese scharfsinnige, an Resultaten so reiche Untersuchung, deren ungenannter Autor der P. Delehaye ist, hat natürlich in Rom Widerrede gefunden. Lugari hat einen Vortrag dagegen gehalten; alles, was man sagen kann, ist, dass dieser brave Herr die Argumentation der Bollandisten nicht zu erschüttern vermocht hat.

Die grosse Stellung, welche der hl. Nicolaus in der Ikonographie der christlichen Kunst einnimmt, rechtfertigt endlich, wenn ich auf die gediegene Untersuchung hinweise, welche Dr. G. Brom über den hl. Nicolaus, sein Fest und die an demselben üblichen Volksgebräuche veröffentlicht hat.[14]) Die Abhandlung beschäftigt sich namentlich mit der (hier bejahten) Frage, ob das Nicolausfest mit seinen Gebräuchen (speciell in den Niederlanden) in Beziehung zu altgermanisch-mythologischen Vorstellungen steht. Die Sache hat die deutschen Mythologen seit Jakob Grimm beschäftigt und jetzt durch Brom's Arbeit eine wesentliche Förderung gewonnen.

IV.
England.

Auch dieses Mal ist die Zahl der mir bekannt gewordenen wissenschaftlichen Beiträge zu unserer Disciplin aus Grossbritannien sehr gering. In den Zeitschriften der Local- und Grafschaftsvereine wird manches Material versteckt sein, welches nur schwer zu uns nach dem Continent dringt. Ich hebe einige Kleinigkeiten heraus.

Eine solche von grossem Werthe stellt der Aufsatz des Mr. R. C. Bosanquet (Rosh, Alewick) über die Halle der Mysten auf der Insel Melos dar.[15]) In dem westlichen Theil der alten Stadt auf Melos wurde 1896 durch Mackenzie und den Verfasser, dann durch Cecil Smith, ein römischer Bau blossgelegt, dessen Existenz längst bekannt war, dessen wichtigstes Monument nun aber in dem prächtigen Mosaikboden zu Tage trat. Er ist 5,35 m breit, 22 m lang, also einer der bedeutendsten, welche uns das Alterthum hinterlassen hat. Die Füllung des Paviments besteht aus geometrischen Mustern, einem zerstörten (figürlichen?) Sujet, einem Rundmedaillon mit einem Fischer in der Barke, welche von zahlreichen Fischen, Krebsen u. s. f. umgeben ist und die Inschrift aufweist MONONMHYΔ ωρ (μόνον μὴ ὕδωρ, wozu Martial. Epigr. I 35 zu vergleichen ist: *Artis Phidiacae toreuma clarum pisces adspicis, adde aquam, natabunt*). Ein oblonges Feld daneben bietet Weinranken mit Tauben, Gazellen u. s. f. Schon früher waren Sculpturen publizirt worden, welche hier gefunden waren; so die Büste der Aurelia Euposia, der Kopf eines jungen Mannes u. a.,

---

[14]) Brom, G., St. Nicolaas, zijn feest en gebruiken (overgedrukt uit De Katholiek Dl. CXIII, blz. 62—88. 139—167). 1898.

[15]) Excavations of the British School at Melos. The Hall of the Mystae. By R. C. Bosanquet. Reprinted from the Journal of Hellenic Studies, vol. XVIII. 1898.

welche nach Athen gelangten und sowohl in dem Cavvadias'schen Katalog (424,459 u. s. f.) als durch Wolters in seinen Melischen Cultstatuen (Ath. Mitth. XV 1890, 246) beschrieben sind. Die Tyche von Melos ist kürzlich durch Furtwängler (Meisterwerke p. 624) zur Restauration der Venus von Melos angezogen worden. Jetzt wird uns Fig. 6 (S. 74) eine Hierophantenstatue von 1,80 m H. geboten. All' diese Funde gehören den heidnischen Mysterien an; sie sind aber von dem christlichen Archäologen keineswegs zu übersehen. Einmal wird die ganze Cultstätte zu jenen Tempeln der Kaiserzeit zu zählen sein, deren Anlage und Ausstattung zur Entstehungsgeschichte des christlichen Cultgebäudes in Betracht zu ziehen ist. Dann sind die Mosaikfelder mit dem Fischer und den Weinranken für die künstlerische Behandlung unserer altchristlichen Fisch-, Fischer- und Vindemien-Darstellungen heranzuziehen. Endlich liefert die Hierophantenherme einen merkwürdigen Pendant zu der Aberciusherme, worauf hier zum ersten Mal hingewiesen sei. Ich habe an diesem Orte schon früher auf den unzweifelhaften Zusammenhang des Aberciusepitaphs mit der Sprache der Mysterien aufmerksam gemacht; einen Zusammenhang, den man vollkommen zugeben kann, ohne G. Ficker's Hypothese beizutreten.

Mr. W. E. Crum untersucht die Bedeutung des Namens des hl. Pachomius, des ersten Begründers des Anachoretenlebens. Er stellt, wie mir scheint, klar, dass dieses koptische Wort sich mit der anderwärts vorkommenden Bezeichnung ὁ Μέγας deckt. Mr. Crum beschäftigt sich dann mit einer eine Orans zwischen zwei sitzenden Thieren darstellenden Grabstele des Museums zu Alexandrien, welche hier abgebildet ist. Solche Orantendarstellungen sind in Aegypten sehr selten: eine der ältesten wird die auf dem Papyrus des III. Jahrhunderts (Rainer Führer 1894, 93) sein. Andere, welche nach Erman (Aegypten 174) die Dankbarkeit ausdrücken s. L. D. III 108. Mr. Crum hält dafür, dass diese ägyptischen Oranten conventionelle Bilder der Dahingeschiedenen seien, und dass sie aus der griechisch-römischen Kunst importirt sind, wozu dann freilich die Beobachtung stimmt, dass die ägyptische Kunst der Darstellung der menschlichen Figur en face, wohl aus Unfähigkeit, abgeneigt war.[16])

Eine werthwolle kleine Arbeit schenkt uns Mr. Cecil Torr,[17]) indem er zunächst zwei aus der Sammlung Matarozzi zu Castel Durante bei Urbino 1863 in das British Museum gelangte Goldgläser mit dem Kopfe Christi und der Beischrift CRISTVS besser als es bisher geschehen war, (Garrucci Vetr. pl. 18 1—2 Stor. pl. 178 1—2), publizirt, weiter drei Bronzemünzen des British Museums mit Zeusköpfen mittheilt, deren Einfluss auf die Ausbildung des Christustypus bekanntlich mehrfach behauptet worden ist. Endlich erhalten wir eine gute photographische Nachbildung eines aus der Maskell'schen Sammlung 1896 ins British Museum gelangten

---

[16]) Drum, W. E., Notes on Pachomius etc. (Repr. from the Proceedings of the Society of Biblical Archaeology, Juny 1899).

[17]) Torr, Cecil, M. A., On Portraits of Christ in the British Museum London 1898 (Cambridge University Press Warehouse).

Elfenbeins, welches sich in seinen Darstellungen mit einigen Scenen der Kathedra des Bischofs Maximianus von Ravenna und der Mosaiken von S. M. in Cosmedin deckt und also wohl der ravennatischen Schule und der Zeit K. Theoderich's zuzuweisen ist. Am bemerkenswerthesten ist die Darstellung der Taufe Christi, wo der Herr als kleiner Knabe erscheint. Der Verfasser sieht darin eine Bestätigung der Annahme, dass Jesus im Alter von etwa zehn Jahren durch Johannes getauft wurde.

Weit reicher als nach der gelehrten Richtung, ist die englische Litteratur der letzten Jahre auf unserm Gebiet nach der Seite der Vulgarisation gewesen; ja in dieser Hinsicht übertrifft sie die übrigen Litteraturen um ein Beträchtliches. Der Einfluss von Männern wie Ruskin, die ohne Kunsthistoriker oder Archäologen im strengen Sinne zu sein, durch populäre Werke wie die „Stones of Venice“ und die „Mornings in Florence“ einen überaus grossen Leserkreis im Gebiete der englischen Zunge gewonnen, lässt sich hier nicht verkennen. Das reisende Publicum England's und Amerika's verlangt eine gemeinverständliche, das Wesentliche ihm rasch und mühelos zuführende Einführung in den Genuss oder wenigstens in die oberflächliche Kenntniss der italienischen antiquarischen und Kunstwelt. Dass der Engländer, der nach Rom kommt, begierig ist, auch etwas von dem ihm fremden Gottesdienst und den kirchlichen Ceremonien der heiligen Stadt zu erfahren, ist begründet: diesem Bedürfniss sucht ein Buch abzuhelfen, welches (von zwei Frauen geschrieben) freilich nur aus zweiter und dritter Hand schöpft, aber doch seinen Zweck in vortrefflicher Weise erfüllt und hier bestens empfohlen sei.[18]

Einen andern, vorwaltend belletristischen Charakter hat Crawford's neuestes Werk, welches bei unsern Nachbarn jenseits des Canals einen mehr als verdienten Beifall gefunden hat.[19] Diese historisch-antiquarische Schilderung Roms stellt im Grunde ein Feuilleton in zwei schönen, mit vorzüglichen Abbildungen geschmückten Bänden dar: die Arbeit eines gewandten Dilettanten, die auf dem Salontisch gewiss Glück machen wird, und die auch wirklich ganz geeignet ist, das grosse Publicum mit den Herrlichkeiten des alten, mittleren und heutigen Rom's bekannt zu machen.

Einen schon mehr wissenschaftlichen, wenn auch immer populären Charakter hat Vernon Lee's „Euphorion“.[20] Das Hineinragen der Antike und des Mittelalters bis tief in die Renaissance ist bei uns in Deutschland vielfach besprochen worden: einige Kenntniss dieser Studien würde der geistvollen Verfasserin wohl gethan haben, gegen deren Urtheil

---

[18]) Handbook to Christian and Ecclesiastical Rome. By H. M. and M. A. R. T. Part I. The Christian Monuments of Rome. Part II. The Liturgy in Rome. London 1897.

[19]) Crawford, Francis Marion, Ave Roma Immortalis. Studies from the Chronicles of Rome (!). New-York and London 1899.

[20]) Vernon Lee Euphorion: Being Studies of the Antique and the Mediaeval in the Renaissance. 4th Impression. London 1899.

man wohl auch manches wird einzuwenden haben. So z. B. wenn es S. 201 betr. der Ignuda heisst: „the naked human body, which the Greeks had trained, studied and idolized, did not exist in the fifteenth century.“ Am anziehendsten sind jedenfalls die Abschnitte über das Portrait und die Liebe im Mittelalter.

Ueber Warner's „Illuminated Manuscripts in the British Museum (Lond. 1899)“ hat Hr. H. Haseloff kürzlich an dieser Stelle referirt (Rep. f. K.-W. 1899, XXII. 326).

Für die keltische Buchillustration dürfte jetzt das Bruun'sche Werk in Betracht kommen, welches mir leider bisher nicht vorliegt.[21])

V.

Skandinavien.

Eine neue Folge der Bendix'schen Mittheilungen aus dem Museum zu Bergen (IX)[23]) bespricht mehrere beachtenswerthe Denkmäler aus der christlichen Frühzeit Norwegen's. Zuerst die Tafel aus der Filialkirche von Nes (Taf. I), welche die Kreuzigung (mit Marie, Johannes, Henkersknechten, Longinus und dem Mann mit dem Schwamm [Stephaton]) zwischen den vier evangelistischen Zeichen und sechs Passionsscenen darstellt. Ikonographisch wie stilistisch sind diese Bilder durchaus eigenartig und für eine künftige Geschichte der mittelalterlichen Malerei in Skandinavien bedeutsam. Herr Bendixen setzt sie in die Mitte oder in den Ausgang des XIII. Jahrhunderts. Indessen scheint mir die stark geschwungene Haltung und Bewegung der Figuren, die Umrahmung der Kreuzigungsbilder, das Uebereinanderlegen der Füsse und die heftige Bewegung des stark gekrümmten Körpers Christi entschieden auf das XIV. Jahrhundert zu führen. — Das Bruchstück einer Tafel aus der Kirche zu Fet bietet eine gross und edel empfundene Verkündigung und den Rest einer Geburt Christi (Maria und Joseph), welche ich noch dem XIII. Jahrhundert zuweisen möchte. — Aus dem XIV. Jahrhundert ist die Tafel von Tjugum (Taf. II) mit der Madonna mit Kind und dem Täufer. — Wohl noch später wird die Tafel von Samnanger sein. — Eine werthvolle Bereicherung unserer Kenntniss profaner Darstellungen ist die Tafel aus Kaupanger, dessen Kirche L. Dietrichson (De norske Stavekirker S. 253 f.) beschrieben hat. Dieses wohl noch dem XIII. Jahrhundert angehörende Bild zeigt die Schlacht von Stiklestad (1030) und andere Scenen aus der Legende des heiligen Königs Olav.

VI.

Finland

besitzt in Herrn J. S. Tikkanen in Helsingfors einen unserer verdienstvollsten Forscher, der unseren Lesern längst bekannt ist und dem man

---

[21]) Bruun, J. A. An enquiring into the art of the illuminated Mss. of the middle ages. I. Stockholm 1897 f.

[23]) Bendixen, B. E., Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen (Bergen's Museum Aarbog 1897. No. X).

immer mit neuer Freude und reicher Belehrung begegnet. Diesmal schenkt er uns zwei kleinere Abhandlungen: zuerst diejenige über das Einhorn in der christlich-mittelalterlichen Symbolik, durch welche das uns bisher bekannte Material durch Bekanntgebung und Abbildung nordischer und russischer Werke in erwünschtester Weise bereichert wird. Dann durch den Vortrag über drei armenische gemalte Handschriften, welche für die Geschichte des Ornamentes, für den Physiologus, für die byzantinische Kunst in Betracht kommen.[24])

VII.

Griechenland.

Hr. Dr. Georg Lampakis, Vorstand der christlich-archäologischen Sammlung in Athen, bereichert die Archäologie der christlichen Kunst mit zwei neuen Schriften, welche für die Ikonographie der byzantinischen Zeit besonders ergiebig sind. Die Εἰσαγωγή bietet eine sehr kurz gefasste Uebersicht über das in Vorlesungen über christliche Archäologie zu besprechende Material. Wir finden darin einige merkwürdige byzantinische Darstellungen der realen Gegenwart in der Eucharistie (S. 21).[25]) Man darf hoffen, von dem Verfasser noch manche werthvolle Gabe nach dieser Richtung zu erhalten.

VIII.

Russland und Polen.

Auch aus diesen Ländern ist nur sehr wenig zugekommen. Die letzte namhaftere Publication auf dem Gebiete der Ikonographie war die sehr dankenswerthe Pokrowski's, welche eine willkommene Uebersicht des der russischen Kirchenkunst geläufigen ikonographischen Materials gab und durch ihre Abbildungen ein Urtheil über den künstlerischen Werth derselben, auch über den Import abendländischer Sujets und Typen seit dem XVI. Jahrhundert gestattet.[26]) Der Staatsrath Dr. v. Swenigorodsköi hat uns wieder mit einem Prachtband beschenkt, der, nur in hundert numerirten Exemplaren gedruckt, Bericht über die Aufnahme und den Erfolg seiner 'Byzantinischen Zellen-Emails' (vgl. Rep. f. K. W. XVIII 41, 287) und damit einen nicht uninteressanten Beitrag zur Litteraturgeschichte unserer christlichen Archäologie giebt.[27])

In dem Werke 'Die österreich-ungarische Monarchie in Wort und Bild' (Wien 1898) hat der Krakauer Universitätsprofessor Dr. Marian von Sokolowski eine Skizze der galizischen Malerei und Plastik erscheinen

---

[24]) Tikkanen. Sagan om enhörningen, Helsingfors 1898 (SA.). — Ders. Tre armeniska miniatyrhandskrifter, eb. 1899. —

[25]) Γενικὴ Εἰσαγωγὴ εἰς τὴν Χριστιανικὴν Ἀρχαιολογίαν. Λόγος εἰσιτηριος etc. Athen 1897. — (Ders.) ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΛΑΜΠΑΚΗ Ἡ ΜΟΝΗ ΔΑΦΝΙΟΥ. Athen 1899.

[26]) ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕЙ ПИСЬМЕННОСТН CVI, CXIII, CXXII CXXVI. — СІЙСКІЙ ИКОНОПИСНЬЙ ИОДЛИННКЪ. Выпускъ I—IV. Н. В. ПОКРОВСКАГО. 1895—1898 (Moskau).

[27]) W. W. Stasoff. Geschichte des Buches Byzantinische Zellen-Emails A. v. Swenigorodskoi. St. Petersburg 1898. 4°.

lassen, welche einen dankenswerthen Ueberblick über Richtung und Leistungsfähigkeit dieses Zweiges der polnischen Nation darstellt. Der Aufsatz ist auch für die kirchliche Archäologie nicht ohne Belang; ich mache da namentlich auf die Kreuzigungsgruppe aus dem Freskencyclus der Jagellonischen Kapelle in Krakau aufmerksam, in welcher sich die Typen der byzantinischen Auffassung mit einem die ganze Hitze des slavischen Temperaments kennzeichnenden wilden Naturalismus paaren. Bis in die Hälfte des XV. Jahrhunderts steht das ganze Kunstleben Krakau's unter dem Einflusse von Prag, das dann durch Nürnberg abgelöst wird, bis (im XVI. Jahrhundert) italienische Einflüsse, besonders aus Oberitalien, Siena, Florenz sich geltend machen. Diese Einwirkungen lassen sich an den beiden hier mitgetheilten Ikonostasen aus dem XVII. Jahrhundert (in Rohatyn und Bohorodczany) beobachten. Was aus der modernen religiösen Kunst dieser Polen mitgetheilt wird, ist aller Achtung werth: so Alexander Kotsi's Gebet, Jan Matejko's Engel, Peter Stachiewicz, Scene aus dem Cyclus der Gottesmutter-Legenden, Anton Pleczowski's Grabfigur.

In einem serbischen Athoskloster, welches der König Alexander von Serbien 1896 besuchte, erwarb derselbe das Evangeliarium des Fürsten Miroslav, welches, wie Zeitungen melden, 1898 auf Befehl des Königs bei Angerer und Göschel in Wien in Heliogravüre reproducirt und mit einem historisch-philologischen Commentar von Hrn. Ljubomir Stojanovic herausgegeben — allem Anschein nach dem Buchhandel nicht übergeben wurde, so dass ich nicht in der Lage bin, darüber Weiteres zu referiren.

IX.

Schweiz.

An der Spitze der archäologischen Bestrebungen steht hier immer noch Zürich mit seiner antiquarischen Gesellschaft und seinem jetzt einen festen Mittelpunkt für diese Studien bildenden Landes-Museum in Zürich, von welchem, nach den unsern Lesern bereits bekannten und bei der Eröffnung herausgegebenen offiziellen Publicationen, unser hochverehrter Freund R. Rahn seither wieder Nachricht gegeben hat.[28]) Schon ein Blick auf die dieser Notiz beigegebenen Abbildungen zeigt, wie viel unsere christliche Archäologie des frühen Mittelalters und wieviel auch das Kunsthandwerk aus diesem Landesmuseum zu lernen hat, dem sich übrigens die Museen zu Luzern und Basel sehr würdig anreihen. Als Organ des Landes-Museums zu Zürich dient jetzt der „Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde", welcher seit 1899 eine Neue Folge begonnen hat und dessen Redactionscommission aus den Herren Angst, Lehmann, R. Rahn, Zeller-Werdmüller und J. Zemp zusammen-

[28]) R. Rahn. Das Schweizerische Landesmuseum zu Zürich (S.-A. a. d. Ztschr. f. bildende Kunst, N. F. IX). Lpz. 1898, und besonders in Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landes-Museums zu Zürich, Zürich 1898. 0⁰.

gesetzt ist. Unter den in No. 1 und 2 gebotenen Aufsätzen seien hervorgehoben: Praechter über das Orpheusmosaik von Avenches, das nicht christlich, aber für die altchristlichen Orpheus-Darstellungen anzuziehen ist. — Rahn über neu entdeckte Wand- und Gewölbe-Malereien in Mariaberg bei Rorschach, einen Cyclus von Bildern aus dem Marienleben, der zu den bemerkenswerthesten und vollständigsten Bilderfolgen der Schweiz zählt (XVI. Jahrhundert).

Aus dem Jahrgang 1898 der ältern Folge sei auf die äusserst interessante Veröffentlichung Arth. Lindner's über einen Fund romanischer Steinsculpturen auf dem Lohnhof zu Basel hingewiesen. Einer der Pfeilerblöcke, welcher hier 1897 zu Tage trat, zeigt die Legende des hl. Vincentius und ist unter dem Einfluss der sog. Vincentiustafel am Basler Münster entstanden. Ein zweiter Pfeiler hat Scenen aus der Nicolauslegende, über welche a. a. O. S. 111 sich Dr. Durrer in abweichender Weise ausspricht. Werthvolle Beiträge über die Bauart und Ausstattung des Grossmünsters zu Zürich bringt eb. S. 114 f. (auch apart, Zürich 1898) R. Rahn. Derselbe berichtet S. 92 über Inschriften auf schweizerischen Flachschnitzereien. Endlich hat Rahn die Statistik der schweizerischen Kunstdenkmäler fortgesetzt, von welcher seither diejenige des Cantons Thurgau und die von Unterwalden unter Mitwirkung der Herren Haffter und Rob. Durrer grossentheils erschienen sind.

Einen Ueberblick über „die neuesten römischen Ausgrabungen in der Schweiz“ giebt die diesen Titel tragende Broschüre des Professors A. Schneider in Zürich. Da dieselbe Fundstätten christlicher Alterthümer wie Augst (Augusta Rauracorum) und Vindonissa berührt und auch die Legende der sog. thebaischen Legion bespricht, mag sie hier erwähnt sein. Der Verfasser stellt sich auf die Seite Egli's, welcher die Entstehung der besagten Legende auf die von Kaiser Galba über die in den Engpässen von Agaunum (S. Maurice) rebellisch gewordenen Soldaten verhängte Strafe zurückführt. Eingehendere Abschnitte sind den christlichen Alterthümern und der frühesten Kunstgeschichte der Schweiz in dem Handbuch der Schweizer Geschichte gewidmet, welches der um die Geschichte seines Vaterlandes bereits wohlverdiente und namentlich bei uns durch seine Studien über Peter von Andlau bekannte Rector des Lyceums zu Luzern, Dr. Joseph Hürbin, herausgiebt (Stanz 1898 f., bis jetzt 4 Lieferungen). Wenn das ganze Werk vorliegt, wird es als ein auf breiter wissenschaftlicher Grundlage und mit besonnener Kritik aufgebautes Compendium vorzügliche Dienste leisten.

Prof. J. P. Kirsch (von der Universität in Freiburg i. d. Schw.) hat in den Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg, (t. VI. livr. 3, Frib. 1899), die auf dem burgundischen Grabfeld von Fétigny im Canton Freiburg gemachten Funde zusammengestellt. Unter den abgebildeten Fundgegenständen fallen die auf Taf. III wiedergegebenen Agraffen mit christlichen Emblemen (dem ausladenden Kreuz der merovingischen Zeit) auf. Als Rector seiner Universität hat derselbe Archäolog „die christliche Epi-

graphik und ihre Bedeutung für die kirchengeschichtliche Forschung (Freib. 1898)" behandelt.

Es sei endlich hier des hochinteressanten Berichtes gedacht, welchen R. Rahn über die Restauration und die neuesten Funde in Chillon gegeben hat.[29]) Hier liegt der seltene Fall vor, dass eine Restauration nach allen Seiten einen höchst befriedigenden Abschluss genommen hat, wozu die vereinte Arbeit der Archivare, der Architekten und Archäologen das Ihrige beitrug. Die aus den Castellanei-Rechnungen von Chillon im Kgl. Archiv zu Turin durch Herrn Alfr. Millioud gezogenen Rechnungen gehen bis auf 1257 zurück; besonders werthvoll ist ausser der Herstellung des ganzen ursprünglichen Grundrisses die Wiederaufdeckung der urkundlich bereits 1260 erwähnten Capella vetus, deren Altar noch am Platze stand. Den Schweizer Collegen kann man zu diesem prächtigen Stück von Conservatorenarbeit nur gratuliren.

Freiburg, 1899, Oct. *Franz Xaver Kraus.*

Malerei.

Fritz Knapp. Piero di Cosimo. Ein Uebergangsmeister vom Florentiner Quattrocento zum Cinquecento. Halle a. S. 1899. 114 S.

Unter den Florentiner Quattrocento-Meistern der älteren Generation, die den Psychologen in gleicher Weise wie den Kunsthistoriker anlocken, darf auf Uccello und Donatello, unter den jüngeren auf Lionardo, ganz besonders aber auf Piero di Cosimo hingewiesen werden. Vasari hat in seinem biographischen Bericht die pathologischen Merkmale bei diesem Künstler mit einer Sorgfalt zusammengestellt, als gälte es für einen kundigen Arzt ein klares und umfassendes Krankheitsbild zu entwerfen. Mit oft erschreckender Deutlichkeit taucht aus seiner Schilderung die verwahrloste Gestalt eines grüblerischen Sonderlings auf. Es hat etwas Unheimliches von dieser »*vita da uomo piuttosto bestiale che umano*« zu vernehmen. Wie die Furcht vor Gewitter den Künstler hinter fest verrammelten Thüren im Winkel zusammenkauern lässt, wie er dem Thiere gleich nur Nahrung nimmt, wenn der Hunger ihn anfällt, wie er den zerbröckelnden Bewurf alter Mauern anstiert, um aus den regellosen Flecken phantastisch geballte Wolkenzüge, verworrene Schlachten, fabelhaft gethürmte Städtebilder zusammenzusetzen. In kindischer Ehrfurcht will er die Natur auch da sich selbst überlassen, wo sie zu menschlichem Eingreifen auffordert. Aller Kultur steht er feindlich gegenüber. Wie er

---

[29]) R. Rahn. Eine Musterrestauration und die neuesten Funde im Schlosse Chillon. Vortrag, gehalten in der Antiq. Gesellschaft in Zürich (S.-A. aus der A. Schweizer Zeitung 1898, Jan. 1—4). Basel 1898.

die Thiere liebt, meidet, ja hasst er die Menschen. Und dann führt derselbe Weltflüchtling den schaurigen Triumphzug des Todes durch die Strassen von Florenz und zwingt die ihm gleichgültige Menge in den Bann seiner düsteren Phantasieen. Kein Wunder, dass der Misanthrop den Leuten schliesslich als *»pazzo«* galt, und dass die Menge kein Verständniss und auch kein Mitleid mit dieser tief philosophischen, aber krankhaft entarteten Natur empfand.

Vasari hat der Kunst Piero's mit aufrichtiger Bewunderung gegenübergestanden, seiner Person mit der offenen Sympathie, die Künstler von je allem willkürlich Gewachsenen, Verschrobenen und Eigenwilligen bekundet haben. Allein die Freude an der Schilderung dieser wildzerklüfteten Individualität hat Vasari's eingehenderes Interesse an den künstlerischen Leistungen Piero's theilweise aufgesogen. Die Lücken, die seine Biographie hier zeigt, sind lange unbemerkt und lange unausgefüllt geblieben. Zuerst Frizzoni und zuletzt Ulmann haben sich des verkannten Meisters angenommen. Eine zusammenhängende Darstellung seiner künstlerischen Entwicklung mit kritischer Berücksichtigung des vorhandenen Materials und werthvollen eigenen Beobachtungen und Funden liefert nun Fritz Knapp mit dem vorliegenden Buche. Wiewohl es literarisches Geschick im Ganzen vermissen lässt, ist es an vielen Stellen mit überraschender Wärme geschrieben, in allem Wissenschaftlichen sorgfältig durchgearbeitet und musterhaft in der Darbietung des gesammten Abbildungsmateriales, wozu, wie der Kundige weiss, ebenso sehr Energie des Verfassers als williges Entgegenkommen des Verlegers gehört.

Piero di Cosimo entstammt der Werkstatt eines jener untergeordneten Zünftler, deren Werke den Geschmack der Philister damaliger Zeit erkennen lassen. Um so erstaunter weilt der Blick auf dem frühsten bekannten Bilde des Meisters, der Konzeption in S. Francesco zu Fiesole. Keine Spur von einem Nachwirken Rosselli'schen Geistes. In der wenig glücklichen Gesuchtheit der Composition, in der Schlankheit der Formen, in den Typen der Jungfrau und des Engels, besonders aber in den Portraitbildnissen des Thomas von Aquino und des hl. Bernhard, endlich auch in der weiträumigen, zarten Landschaft kündigt sich eine spätere Zeit, die des Fra Bartolommeo oder seines Mitarbeiters Albertinelli an. Allein das Bild ist inschriftlich beglaubigt: *Piero di Cosimo 1480.* In dieser lakonisch ungebräuchlichen Kürze und an so merkwürdiger Stelle (links unten) wird die Inschrift arg verdächtig. Die Betrachtung der beiden zugehörigen Röthelzeichnungen in den Uffizien steigert noch die Verdächtigkeit. Mögen sie überarbeitet sein, so viel sie wollen, in ihrer Formengebung, in der Innerlichkeit des Ausdrucks stimmen sie so genau mit den sicheren späteren Werken Piero's überein, wie sie dem Gemälde in S. Francesco fern stehen. Man vergleiche nur die ganz verschiedene Anordnung und Haltung der Hauptfiguren auf den Zeichnungen und auf dem Gemälde, vor Allem die beiden Madonnenfiguren, um dort Piero's, hier eines nachahmenden Schülers, vielleicht Albertinelli's Hand zu

erkennen, dem seltsamer Weise bis auf Ulmann die Uffizienzeichnungen zugeschrieben wurden. Allzu leichtgläubig hat sich Knapp auf die höchst verdächtige Inschrift verlassen, als er dies schon akademisch angehauchte Bild für ein Jugendwerk Piero's ausgab.

Um so bereiter folgen wir dem Verf. bei der Aussonderung dessen, das in Rosselli's Sixtinafresken dem jungen Meister unbedingt zukommt. Knapp räumt hier nochmals mit den Verwirrungen Steinmann's auf, der sowohl die Hand des Meisters vom Untergang Pharao's verkannte, als auch in blindem Eifer die *ritratti* um- und missdeutete.

Die landschaftliche Begabung, die Piero in der Mitwirkung an den Sixtinafresken offenbarte, bekundet er auch in seinen ersten selbständigeren Arbeiten. Mythologische Compositionen beschäftigen zunächst den jungen Meister. Knapp sucht die hier einschlägigen in eine bestimmte Reihenfolge zu bringen: Mars und Venus in Berlin, die Simonetta in Chantilly und das Hylasbild bei Mr. Benson in London. Vielleicht thäte man besser das Londoner Bild herauf in die unmittelbare Nachbarschaft der Berliner Tafel zu rücken, denn die Simonetta[1]) ist zweifellos die reifste der drei Arbeiten. An ihr erörtert Knapp feinsinnig, was Piero seinem ersten Vorbilde Lionardo verdankt. Der Wiedergabe des Lichtes und dem freien Schalten mit dem Raume gilt Piero's künstlerisches Bemühen. Aber er ringt noch mit der Technik. Wachsende Freiheit brachte ihm erst das Studium des Portinari-Triptychons von Hugo van der Goes, ein Bild, das, wie einst die Anbetung des Gentile da Fabriano, eine künstlerische Revolution in Florenz hervorrief. Mit welcher Inbrunst Piero den Geheimnissen dieser grossen Tafel nachging, beweisen die nun folgenden Bilder, die Visitation bei Col. Cornwallis West in Newlands Manor und die Anbetung des Kindes bei Mr. A. E. Street in London. Die eingehende Besprechung und bildliche Vorführung dieser bisher unbekannten Tafeln ist ein besonderes Verdienst des Verf. Die in den Uffizien unter den Namen „Schule Ghirlandajos" aufbewahrte Federzeichnung zu den Frauen der Visitation, in der nervösen Hast der geistreich umherspringenden Feder so charakteristisch für Piero, gehört zu den schönsten Funden des Buches.

Der Anschluss an Hugo van der Goes ward um so enger, je länger sich Lionardo seiner Vaterstadt fern hielt. Unter dem tiefen Eindruck des niederländischen Meisters schreitet Piero fort in der Entwicklung seines Farbensinnes. Seine bisher noch stumpfen Töne steigert er zu glänzender Leuchtkraft, die noch schweren Schatten lichtet er auf, mehr und mehr lernt er, Alles im Licht zu lösen. So führt er, dessen Formen-

[1]) Knapp hält das Bild für ein Idealportrait der Cleopatra, auf welche die um die feine Halskette sich ringelnde Schlange deuten dürfte. Vielleicht ist dann dies das von Vasari im Besitz des Francesco da San Gallo erwähnte Cleopatrabild. Zweifellos hat Piero hier Simonetta, wenn auch nur nach einem Vorbild, conterfeit; diese Cleopatra ist das Urbild einer schwindsüchtigen Schönen, wie Dr. Stratz in seinem anregenden Buche „Die Schönheit des weiblichen Körpers" S. 24 nachweist.

gebung immer quattrocentistisch herb und unfrei geblieben ist, aus seinem an Form und Linie künstlerisch gebundenen Jahrhundert hinüber zu der freien malerischen Auffassung des klassischen Zeitalters, an dessen Spitze in Florenz die stolze Reihe seiner Schüler steht, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto allen voran. Schon der Untertitel seines Buches zeigt, dass Knapp in der Klarstellung dieses Ueberganges eine Hauptaufgabe seiner Arbeit erkannt hat. Nur indem er Piero als Uebergangsmeister fasste, konnte er dessen wahre Bedeutung und kunstgeschichtliche Stellung erweisen. Die Hauptbilder dieser beginnenden, selbstgesteckten Zielen nachstrebenden Meisterschaft sind die Tondi in Dresden und in Petersburg, sowie als Schlussstein die Florentiner Innocenti-Madonna. Von dem durch spätere Uebermalung gänzlich entstellten Petersburger Tondo bewahrt die Borghesegalerie in Rom eine Replik, vor der schon A. Bayersdorfer den Namen Fra Bartolommeo ausgesprochen hat. So bestimmt möchte Knapp sich zwar nicht binden, aber auch er findet in den schlankeren Formen und in der zarteren Landschaft des Borghesebildes viel von der Art des Frate. Das Verhältniss der Tondi in Petersburg und in Rom wirft aufs Neue einiges Licht auf jenes verdächtige „Frühbild“ in S. Alessandro zu Fiesole. Sollten wir mit diesem nicht ebenfalls eine spätere Schulreplik eines allerdings verlorenen, aber aus den Zeichnungen zu reconstruirenden Werkes von Piero besitzen? Und sollte sich nicht die Inschrift als später Zusatz aus undeutlicher Erinnerung oder verworrener Tradition erklären?

Mit dem Anbruch des neuen Jahrhunderts lässt Knapp seinen Meister den Höhepunkt seiner Kunst erreichen. Der abermalige Umschwung, der den leicht Eindrucksfähigen auf diese letzte Höhe führte, geht wieder von Lionardo, dem Lenker seines jugendlichen Strebens, aus. Allerdings mehr indirect. Der Sturz des Mailänder Tyrannen durch die Franzosen hatte die ganze, an Lionardo herangebildete Malercolonie in Mailand auffliegen lassen. Cesare da Sesto, Boltraffio, Sodoma und endlich der grosse Meister selbst kommen zu Beginn des XVI. Jahrhunderts nach Florenz. Ihnen sieht Piero ab, was seine letzten Arbeiten auszeichnet. Das Licht wird stiller und gesammelter, die strahlenden Localtöne überschimmert der feine Silberglanz, der den Mailänder Bildern leicht etwas Bleiches giebt, auch die Form rundet sich zu grösserer Weichheit. So dringt Piero in seinen letzten Arbeiten zu einer fast modernen Tonigkeit durch. Ganz restlose Meisterwerke liefert er indessen nicht, seine Formempfindung vermag mit seinem Farbenverständniss nicht Schritt zu halten. Seine wachsende Nervosität liess ihn auch künstlerisch nicht zur Ruhe und Abgeklärtheit kommen. Er war immer auf der Suche, ein Wanderer mit immer neuem Ziel. Ein Ungenügsamer des Geistes und ohne die tiefe innere Dankbarkeit, die zur Selbsterkenntniss führt.

Das Prachtbild der hl. Magdalena am Fenster beim Barone Baracco in Rom eröffnet die Reihe der Meisterwerke. Die feinsinnige, auf das bald offenkundige, bald versteckte Zauberspiel der Farben und des

Lichtes eingehende Würdigung dieser Tafel ist die vielleicht gelungenste, jedenfalls die persönlichste Parthie des Buches. Sie offenbart Knapp's Fähigheit dem Künstler im Artistischen nachzugehen, ein Lob, das nicht allzu häufig jungen Kunsthistorikern gespendet werden kann. Die Anbetung der Hirten in Berlin und die Konzeption in den Uffizien sind die schönsten Altarbilder, die Piero je gemalt hat. Die Knapp'sche Deutung der Gebärde des hl. Joseph auf der Berliner Anbetung: „erregt über die plötzlich hervortretende Gottesnatur des Kindes", möchte ich gegen die anderweit geäusserte: „non è mio" durchaus in Schutz nahmen. Die Zierlichkeit der Handbewegung weist mit Bestimmtheit darauf, dass Joseph sich scheut das zarte, glänzende Wesen zu berühren; Zweifel an der ihm aufgedrungenen Vaterschaft in diesem feierlichen Augenblick zu äussern, wäre zum mindesten unangebracht. Dass die beiden grossartigen Künsterportraits im Haag Bildnisse wie den Jünglingskopf der Dulwich Collection oder den Geharnischten in London (Nat. Gall.) nicht neben sich dulden, hat Knapp, wenn auch erst in letzter Stunde, eingesehen und dies in einer dem allzu überfüllten Druckfehlerverzeichnisse angehängten Anmerkung eingestanden.

Mit dem „Tod der Prokris" in der Londoner National Gallery schliesst Knapp diese Gruppe. Er nennt es eines „jener grossen mythologischen Genrebilder, die Vasari so preist, und in denen Piero's Natur vielleicht am reinsten zur Aussprache kam" und datirt es um 1510. Diese auffällig späte Datirung des unbestritten schönsten Bildes von Piero's Hand dürfte Anlass zu Erörterungen geben. Stofflich ergeht sich Piero hier noch einmal in der mythologischen Welt seiner Jugendbilder, und so wäre denn der Ring aufs anmuthigste geschlossen. Vergleicht man den Tod der Prokris mit dem in den Maassen fast übereinstimmenden Venusbild in Berlin, so fällt die geringe formale Entwicklung Piero's bedeutsam auf. Diese Bilder, wo möglich als Gegenstücke, einander nahe zu rücken, geht indessen keineswegs an. Mit Recht betont Knapp den gewaltigen Fortschritt in der Raumbehandlung (Landschaft!) und im Colorit, der die Bilder zwei verschiedenen Perioden des Künstlers zuweist. Dennoch sie so zu sagen an entgegengesetzte Punkte der künstlerischen Peripherie setzen möchte ich sie doch nicht. Der überaus starke Zuschuss rein lionardesken Wesens, die Weichheit und Zartheit der Stimmung, das Sfumato des Carnats, das leuchtende Weben der Luft, das Discrete der Farben deuten für mich auf die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts, als Lionardo im Glanz seiner Meisterschaft in Florenz wieder auftaucht. Um 1510 war er schon in Frankreich. Der Gegenwärtige aber ist stets wirksamer als der Abwesende. Das letzte Wort, das Piero nach diesem Werke noch auszusprechen fand, hat er dann, wie mir scheint, in der Conzeption der Uffizien verlauten lassen.

An diesen Hauptstock der sicheren grossen Werke Piero's gliedert Knapp eine Reihe kleinerer Arbeiten an. Für seine prüfende Sorgfalt und Strenge spricht, dass er die Madonna beim Fürsten Liechtenstein später

wieder mit Recht ausgeschieden hat. In dieser Gruppe bilden die Einsatzstücke für Hochzeittruhen eine besondere Abtheilung. Sie enthält die bekannten Andromedabilder in Florenz, die Bacchanalien in Beechwood und die Prometheustafel in Strassburg i./Els.

Die im letzten Theil des Buches aufgeführten, zweifelhaften oder fälschlich dem Piero zugeschriebenen Werke sind vollständig zusammengebracht und abgebildet. Darunter finden wir eine Madonna mit Kind und Engeln beim Marchese Pucci in Florenz, die grosse Verwandtschaft mit Gaudenzio Ferrari aufweist, aber auch Elemente aus der Florentiner Kunst verwendet. Den Johanneskopf im Louvre aus der Sammlung His de la Salle hat A. Venturi inzwischen, wohl ein wenig schnell entschlossen, Bianchi Ferrari zuerheiltt. Das Brustbild einer hl. Magdalena in Oxford rührt, wie Knapp richtig gesehen hat, von Raffaellino del Garbo her. Die Tafeln mit dem Raub der Sabinerinnen in der Galleria Colonna zu Rom und die Predellenstücke zur Innocenti-Madonna hat schon Ulmann mit Recht auf David Ghirlandaio bestimmt. Die höchst interessanten Tafeln in Marseille „Theseus und der Mionotaurus" sowie „Bacchus und Ariadne" spricht Knapp im Gegensatz zu Berenson dem Meister ab.

Und die Zeichnungen? Knapp erwähnt nur vier. Doch sollte hier die Arbeit nicht eine Lücke aufweisen?

Der Ruhm seiner Schule hat den eigenen Ruhm Piero's schnell überschattet. Was seine vornehmsten Schüler, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, dem Meister zu danken haben, geht andeutungsweise schon aus dem Knapp'schen Buche hervor. Gelingt dem Verfasser die ausführliche Schilderung der sich an Piero anschliessenden Florentiner Cinquecentisten in dem Maasse, wie ihm das Bild des Meisters selbst geglückt ist, so werden wir für das Ende des Quattrocento, für sein Aufgehen in der Hochrenaissance, die klare Erkenntniss gewonnen haben, die wir für seinen Beginn, die Entwicklung aus dem Trecento, noch immer vergeblich suchen. Die Grenzen dieses Jahrhunderts voll unerschöpflicher Frische und jugendlicher Begeisterung wären dann nach einer Richtung hin klar gezogen.

Hans Mackowsky.

Versteigerungen.

Versteigerung der Gemäldegalerie Schubart (23. October 1899) durch H. Helbing in München.

Durch die Versteigerung der Gemäldesammlung des kürzlich verstorbenen Herrn Dr. Martin Schubart wurde eine der wenigen bedeutenden Privatgalerien Deutschland's aufgelöst. Für die Verhältnisse des deutschen Auctionswesens war der Werth der angebotenen Bilder sehr beträchtlich. Die Sammlung war wohlbekannt, namentlich durch die schöne Publication C. Hofstede de Groot's (München, Bruckmann). Die Presse that das Uebrige zu dem Erfolge, dass die Betheiligung ungewöhnlich stark und lebhaft wurde. In grösserer Zahl traten die öffentlichen deutschen Sammlungen, die zum Theil mit erheblichen Geldmitteln gerüstet waren, als Mitbewerber auf, freilich mit ziemlich geringem Erfolge. Nur Leipzig, Strassburg und vor allen Dresden erreichten etwas Erhebliches. Einige grosse englische und französische Händler brachten eine schwer zu bestehende Concurrenz. Die Preise waren im Ganzen hoch, stark übertrieben für einige gute Bilder und für viele Gemälde zweiten und dritten Ranges. Der schöne „Hobbema" wurde für die Dresdener Galerie erworben — ziemlich das einzige erfreuliche Ergebniss der Versteigerung. Die beiden prächtigen „Amberger" wurden, unerwartet hoch bezahlt, nach England verkauft. Ein Verlust des deutschen Besitzes, der schwerer zu verschmerzen und jedenfalls schwerer wieder gut zu machen ist, als das Fortgehen einiger guter holländischer Genrebilder des XVII. Jahrhunderts.

Ich zähle die wichtigsten Bilder auf und füge die Preise und die Ersteigerer, die namhaft gemacht oder sonst bekannt wurden, hinzu.

1. „Altdorfer", Jagddarstellung. Nicht von A., ein frisches, oberdeutsches, um 1525 entstandenes Bildchen, auch gegenständlich interessant, das das Germanische Museum gut that, um den geringen Preis von 600 M. zu erwerben.

2. 3. Amberger, die Bildnisse des Mathäus Schwartz und der Barbara Schwartz. Aus den Sammlungen v. Ritzenberg und v. Friesen stammend, authentisch und von 1542 datirt, in der Litteratur oft erwähnt und gerühmt. Martin Schubart hat selbst einen Vortrag über die Por-

traits veröffentlicht (Zeitschr. d. Münchener Alterthumsvereins 1894). Die Herren P. und D. Colnaghi (London) ersteigerten die Bilder mit dem Gebot von 51000 M.

5. Berchem, Hirten. Bezeichnet: Berchem 1654. (3600 M. Helbing).

19. Cranach, Madonna mit dem Kuchen. Bezeichnet mit dem Drachen und 1529 (das Datum müsste auf seine Echtheit geprüft werden). Sehr gut erhalten und eigenhändig, erreichte diese typische, nicht gerade interessante Arbeit, wie alles, was Cranach's Namen trug, einen übermässig hohen Preis (9000 M., Frau Prof. Bachoven, Basel).

20. Cranach, Ruhende Nymphe. Das bekannte, aus den Sammlungen v. Quandt und v. Friesen stammende, von 1518 datirte, als eine der frühesten mythologischen Darstellungen des Meisters wichtige Bild. Das städtische Museum von Leipzig benutzte mit Recht die Gelegenheit, seinen Besitz an Werken des sächsischen Meisters zu bereichern (9150 M.).

21. „Cranach“, Bildniss eines Pilgers. Das stark restaurirte, unbedeutende Bild ist nicht mehr recht zu beurtheilen (3400 M., Frankfurt a. M., Privatbesitz).

22. Cranach, Friedrich der Weise. Selbst diese fast werthlose Werkstattwiederholung brachte noch 1450 M.

24. Jacobus Delff, Bildniss einer Dame. Bezeichnet: 1639. J. Delff. Vollkommen erhalten (9200 M., Agnew, London).

25. „Dou“, die Haushälterin. Bezeichnet (echt?): G. Dou. Aus der Galerie Hohenzollern-Hechingen. Wer dieses höchst liebenswürdige und sorgsam durchgebildete Gemälde geschaffen hat, ist noch immer zweifelhaft. Die Bestimmung „Slingeland“ befriedigt nicht mehr als die Benennung „Dou“. Neuerdings wurde der Name „Pieter v. d. Bosch“ vorgeschlagen. (37000 M., Ch. Sedelmeyer, Paris).

26. Dou, alte Frau. Bezeichnet: G. Dou. 1661. (10310 M., v. Carstanjen, Berlin).

30. Hobbema, Landschaft mit Wassermühle. Echt bezeichnet mit dem Namen des Meisters. Gut erhalten, von reicher und gefälliger Composition vertritt das Bild, das aus der Galerie Hohenzollern-Hechingen stammt, den in Deutschland seltenen Meister ganz vortrefflich und erscheint als eine erfreuliche Bereicherung der Dresdener Galerie (86000 M.).

32. Hoogh, Lautenspielerin. Späte, relativ unerfreuliche Arbeit des Meisters, schwärzlich in der Färbung (9100 M.).

39. Memling, der hl. Hieronymus. Die Bestimmung „Memling“ fand mit Unrecht keinen rechten Anklang. Das tüchtige, freilich etwas ungeschickt componirte Bild ist wohl das einzige der ganzen Versteigerung, das unter seinem Werthe fortgegeben wurde (6000 M. Frau Prof. Bachoven).

40. Metsu, Herr und Dame am Spinett. Bezeichnet: G. Metsu. Aus der Galerie Hohenzollern-Hechingen. Gefällige und elegante Composition, etwas kalt und eintönig gefärbt. (45000 M., Sedelmeyer, Paris.)

41. J. M. Molenaer, lustige Gesellschaft. Bezeichnet: Molenaer. Aus der Galerie Hohenzollern-Hechingen. Auffallend gutes Bild des Meisters, das um einen verhältnissmässig hohen Preis (11500 M.) für die k. k. Sammlungen in Wien erworben wurde.

43. „Murillo“, Selbstbildniss. Bei schlechter Erhaltung schwer bestimmbar, wohl das Selbstportrait eines niederländischen Malers. (5500 M.)

45. Aert v. d. Neer, Mondscheinlandschaft. Bezeichnet mit dem Monogramm und der Zahl 1646. Besonders glückliche Schöpfung des Meisters in der gewöhnlichen, jetzt nicht besonders beliebten Art. (21000 M., Helbing.)

50. Rembrandt, Bildnissstudie, alter Mann. Von der Amsterdamer Ausstellung her bekannt. Aus den 30er Jahren des Jahrhunderts. (31000 M., P. u. D. Colnaghi, London.)

51. Gillis Rombouts, Landschaft mit Bauernhäusern. Bezeichnet: Rom-Bout. Das grösste der drei guten, ziemlich gleichwerthigen Bilder des Meisters in der Sammlung. (2900 M., Strassburg i. E., städt. Museum.)

52. Gillis Rombouts, Bauernhütte. (3100 M., Helbing.)

53. Gillis Rombouts, Landschaft, Dorfeingang. Bezeichnet: J. Rombout. (2250 M., Dr. Wassermann, Paris.)

56. Rubens, Bad der Diana. Bekanntlich die allein nachgewiesene Hälfte eines berühmten Originals aus der späteren Zeit des Meisters, von grosser Schönheit in den leuchtenden Leibern, wenn auch nicht vollkommen erhalten. (126000 M., J. Böhler, München; für wen das Bild so hoch gesteigert wurde, ist mir nicht bekannt.)

60. Jacob van Ruisdael, Eichen am Ufer. Bezeichnet: Ruisdael 1647. Sehr interessant als eine der frühesten nachweisbaren Arbeiten Ruisdael's, scharf und fein durchgeführt, dunkel und etwas eintönig in der Farbe. (17600 M., P. u. D. Colnaghi, London.)

61. Jacob van Ruisdael, Dorfeingang. Bezeichnet: Ruisdael. Echt und ziemlich früh, nicht vollkommen erhalten. (8100 M., Kleinberger, Paris.)

62. Jacob van Ruisdael, Dorflandschaft. Von zweifelhafter Echtheit. (5300 M., Schöller.)

63. Salomon van Ruijsdael, Winterlandschaft. Bezeichnet: S. Ruysdael. 1661. Besonders schönes, klares und wohl erhaltenes Bild des Meisters. (10150 M., O. Huldschinsky, Berlin.)

66. Stalbemt, Dorfstrasse. Bezeichnet: A. Stalbemt. Besonders glückliche Arbeit des seltenen Meisters. (3100 M., Gottschald, Leipzig.)

67. Jan Steen, Genrescene. Bezeichnet: J. Steen. Aus der Galerie Hohenzollern-Hechingen. Sorgfältig durchgeführtes, freundliches, gut erhaltenes Bild, nicht besonders farbig. Eine nicht viel schwächere Wiederholung in der Sammluug Thiem. (18000 M., Helbing.)

68. Dirk Stoop, Reitergefecht. Bezeichnet: D. Stoop. Auffallend gute Arbeit des Meisters. (5000 M., Gottschald, Leipzig.)

69. D. Teniers, Stillleben. Bezeichnet: D. Teniers. Fein im Ton und meisterhaft durchgeführt, vollkommen erhalten, erreichte das schlichte Bild mit Recht den hohen Preis von 10800 M. (Dr. v. Ritter, München.)

75. Adriaen v. d. Velde, Ueberfahrt. Bezeichnet: A. v. d, Velde 1656. Aus der Galerie Hohenzollern-Hechingen. Die bekannte Composition, die der Meister öfters in grösseren Verhältnissen wiederholt hat. Feines Bildchen, in der Behandlung an Jan van der Heijde erinnernd. (7020 M., Strassburg i. E., städt. Museum.)

81. Vries, Bauernhütte. Bezeichnet: R. de Vries. Aus der Galerie Hohenzollern-Hechingen. (700 M., München, Pinakothek.)

82. Watteau, Musikalische Unterhaltung. Die Echtheit wurde nicht ohne Grund in Frage gestellt. (23000 M., Helbing.)

85. Ph. Wouwerman, Hufschmiede. Bezeichnet: Phs. W. Aus der Galerie Hohenzollern-Hechingen. Kräftiges, ziemlich frühes Werk des Meisters, von grösster Vollendung in allen Theilen, schönster Erhaltung und hellem Email. (19000 M., Helbing.)

Die italienischen und spanischen Gemälde der Sammlung Schubart die am 23. October noch versteigert wurden, waren ohne Bedeutung.

Friedländer.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Das Marmorrelief einer Pietà, ein Werk der lombardischen Schule vom Beginn des Cinquecento, das bisher kaum beachtet, gegenwärtig den grossen Verkaufssaal des Mailänder öffentlichen Leihhauses schmückt, macht Diego Sant' Ambrogio in einem Artikel der Lega lombarda vom 3. September 1899 näher bekannt. Die 50 Centimeter hohe, 70 breite Tafel aus dem nach Korn und Farbe unverkennbaren Material der berühmten, ausschliessliches Eigenthum der Domopera bildenden Brüche von Gandoglia giebt den der christlichen Kunst aller Zeiten so geläufigen, namentlich auch für die Localitäten eines Monte de pietà geeigneten Gegenstand in einer zwölffigurigen Composition von der gewohnten Gestaltung wieder. Das Mailänder Leihhaus, 1463 durch private Initiative gegründet, wurde 1496 von Lodovico il Moro mit den erforderlichen Mitteln ausgestattet und hatte seinen Sitz dazumal in Via Santa Maria Segreta neben der später demolirten Kirche S. Nazaro Pietrasanta, bis es 1783 in die heutigen Räumlichkeiten übersiedelte. Dazumal wurde auch unser Relief mit in die letzteren übertragen, wo es in dem Corridor des Haupteinganges Aufstellung fand, bis ihm bei der letzten Restaurirung des Institutes sein jetziger Platz angewiesen ward. — Nun leitet das oben angegebene Material unseres Werkes von vornherein zu der Annahme, dass bei dessen Ausführung die Opera del duomo ihre Hand im Spiele gehabt haben müsse und in der That lassen uns auch in diesem Falle die kostbaren Annali della fabbrica del Duomo betreffs Provenienz und Zeitpunkt von dessen Entstehung nicht im Stich. In einem Eintrag vom 13. August 1523 lesen wir darin, dass von den Deputati della Fabbrica allen den weiter unten angeführten lapicidis d. h. nach damaligem Sprachgebrauche sowohl Bildhauern als Steinmetzen „concessa fuit licentia eundi ad laborandum ad beneficium Montis abundantiae (diesen Namen führte damals der Monte di pietà) ad fabricandum portam unam marmoream pro dicto monte". Die Meister aber sind die folgenden: Stefano de Foresti, Giangiacomo da Briosco, Gianpietro da Osio, Giangiacomo da Sangallo, Francesco de Plantanidis, Nicolao da Merate und Filippo de Mantegaziis. Ihre grosse Zahl könnte zu der Folgerung verleiten, es müsse sich um ein bedeutendes Werk gehandelt haben, wenn nicht aus

anderen ähnlichen Beispielen bekannt wäre, dass den Auftraggebern vielmehr nur daran lag, eine im Grunde nicht aussergewöhnlich umfangreiche Arbeit möglichst schnell auszuführen.

Von dieser hat sich bei der Demolirung des ursgrünglichen Sitzes des Monte di pietà offenbar nur unser Relief erhalten; es ist indess kein Grund anzunehmen, dass, falls mehr bildnerischer Schmuck daran vorhanden gewesen wäre, auch dieser, gleich wie jenes, gerettet worden wäre. Und so müssen wir denn folgern, dass das Pietàrelief das einzige Ornament der in Rede stehenden Thüre gebildet habe und wohl an der Oberschwelle derselben angebracht gewesen sein mochte. Was die Bestimmung seines Urhebers aus dem oben angeführten Siebengestirne betrifft, so wagt sich Sant' Ambrogio nicht daran. Soviel indess steht für ihn fest, dass der Charakter des Werkes vielmehr die der mailändischen Sculptur durch Crist. Solari gegebene Richtung, als etwa den Stil Agost. Busti's und seiner Schule verräth. Unter den Meistern des ersten Viertels des Cinquecento aber scheint ihm Benedetto Briosco derjenige, dessen Name am ehesten damit in Verbindung gebracht werden könnte. Er allerdings findet sich ebensowenig in der Liste der Ausführenden, als sein Sohn Francesco; dafür aber finden wir darin einen Giangiacomo Briosco, von dem jedoch nichts sonst, also auch das nicht bekannt ist, ob er etwa ein Verwandter oder auch nur Schüler Benedetto's gewesen sei. (Photograpien der in Rede stehenden Reliefs sind von der Firma Bellorini in Mailand, Via Mulini delle Armi, 37, zu beziehen.) *C. v. F.*

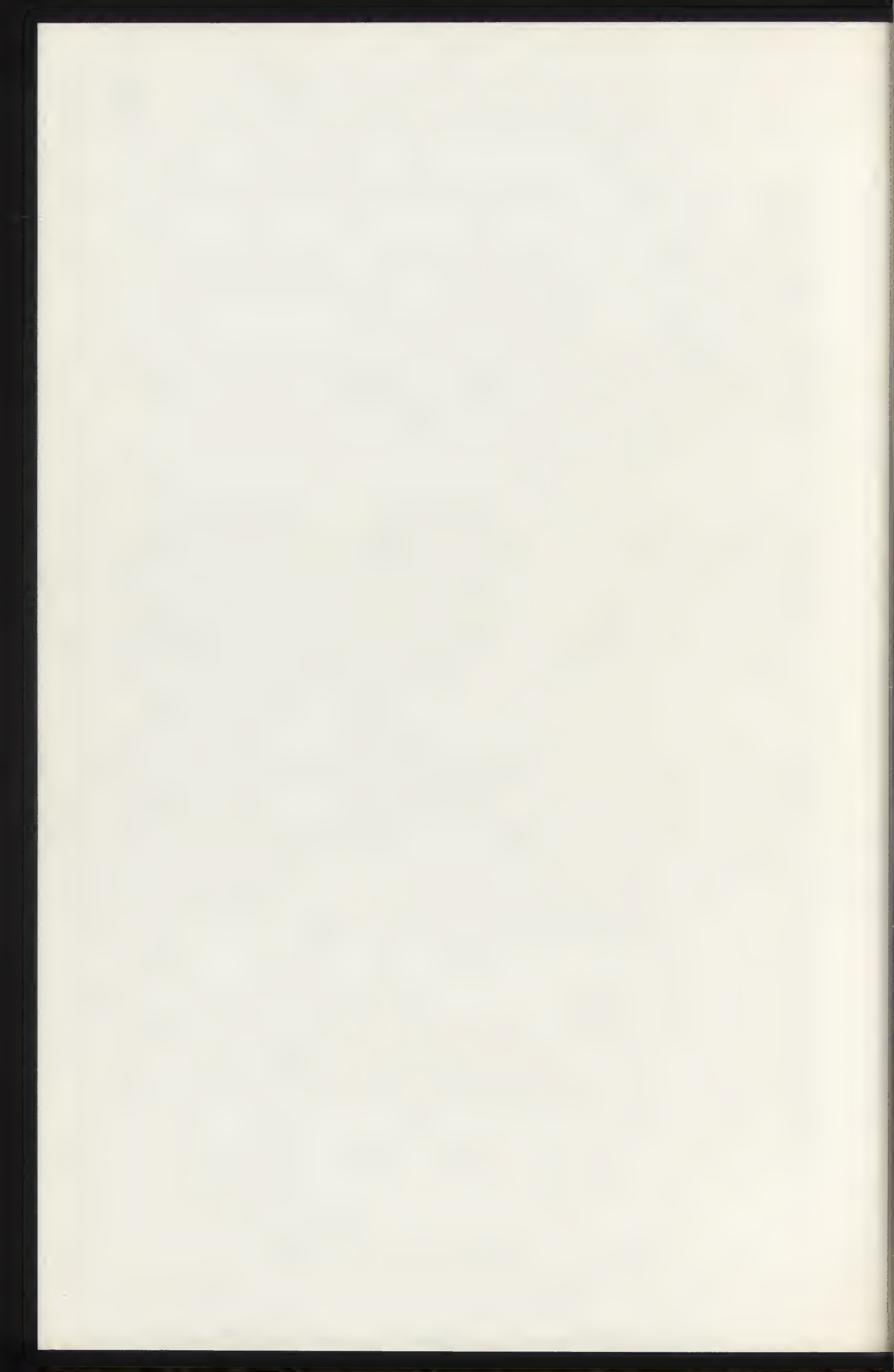
Die Emailplatte am Ciborium von S. Niccolo zu Bari erfährt durch eine gründliche Abhandlung E. Bertaux's, unter Beigabe eines Facsimilefarbendruckes in natürlicher Grösse, zum erstenmal ausführliche Beleuchtung (L'Émail de Saint-Nicolas de Bari, in den Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Fondation Eugène Piot. Tome VI, fasc. I. Paris 1899). Das Ciborium, in dessen vorderen Architravbalken die fragliche Platte eingelassen ist, erweist sich als genaues Pendant desjenigen von S. Lorenzo fuori le mura zu Rom vom Jahre 1148 und dürfte also um dieselbe Zeit entstanden sein; die Emailplatte aber, worauf König Roger dargestellt ist (s. unten) muss in dem Zeitraum zwischen dem 25. December 1130 (Tag seiner Krönung) und dem 26. Februar 1154 (Todesdatum) hergestellt worden sein. Wir sehen darauf den Genannten im königlichen Ornate mit Reichsapfel und Labarum in den Händen, die Krone auf dem Haupte; neben ihm den hl. Nicolaus von Bari (beide Persönlichkeiten sind durch Inschriftstäfelchen bezeichnet) im Priestergewande mit Heiligenschein und Bischofsstab in der Linken, während die erhobene Rechte an die Krone Roger's gelegt erscheint. Die Darstellung ist einem Typus der byzantinischen Kaisermünzen entlehnt, der seit dem X. Jahrhundert gebräuchlich ist, und worauf der Herrscher in Begleitung entweder seines hl. Patrons oder der Jungfrau Maria oder auch des Heilandes vorkommt, die jedesmal seine Krone berühren,

zum Zeichen dessen, dass er unter ihrem Schutze regiert. In unserem Falle scheint eine Goldmünze des mit Roger gleichzeitigen Kaisers Johan II Comnenus sogar als unmittelbares Vorbild gedient zu haben. Dass dabei der Stadtheilige von Bari und Titular der Kirche, worin sich unsere Cimelie befindet, an Stelle der göttlichen Protectoren tritt, findet seine Erklärung in dem Umstande, dass das zur Bergung der 1087 nach Bari übertragenen Reliquien des hl. Nicolaus unmittelbar darauf errichtete Heiligthum vom Beginne an als Basilika palatina in Spiritualibus unter einem Grossprior direct dem Papste, in Temporalibus aber (gleich den andern grossen Kirchengründungen des XII. Jahrhunderts im Normannenreiche) dem Herrscher des Landes unterstand, der ja innerhalb der Grenzen seines Reiches mit der Würde eines apostolischen Legaten bekleidet war. (Es ist dies ein Ausnahmeverhältniss, das bis heute besteht und noch jüngst bei der Trauung des italienischen Kronprinzenpaares einen Ausweg aus den dabei zu überwindenden kirchlich-politischen Schwierigkeiten ermöglichte.) Ueberdies muss aber eine bestimmte historische Thatsache Anlass zur Entstehung unserer Emailtafel gegeben haben. Ob wir dieselbe etwa in der Besitzergreifung der Stadt durch Roger im Januar 1132 oder in ihrer neuerlichen Unterwerfung unter seine Herrschaft im Jahre 1139 (nachdem sie 1137—1139 Kaiser Lothar besessen hatte), oder in der bald darauf stattgehabten endgiltigen Investitur durch den gefangenen Papst Innocenz II zu suchen haben, bleibt unentschieden. Wahrscheinlicher erscheint es, den Ursprung unseres Werkes in die Jahre von 1139—1154 u. z. näher an letzteres Datum zu rücken, weil er so mit der Entstehung des Ciboriums am ungezwungensten in Verbindung gebracht werden kann.

Was nun den künstlerischen Charakter der Emailplatte anlangt, so haben wir darin nicht etwa, wie man nach Ort und Zeit erwarten könnte, eine Arbeit byzantinischer Kunstfertigkeit vor uns, sondern das Erzeugniss nordischer, der Schule von Limoges angehörender Hände: das dabei in Anwendung gebrachte Email ist nicht der ausschliesslich byzantinische Zellenschmelz (cloisonné), sondern der nur diesseits der Alpen gebräuchliche Grubenschmelz (champlevé), u. z. in einer besonderen Art der Behandlung, wie sie von der Limoger Schule aufgebracht und dort auch in der Folge viel ausgiebiger als in den rheinisch-lothringischen Emailwerkstätten geübt wurde. Es ist nämlich nur der vertiefte Fond der Platte mit Email ausgefüllt; die Zeichnung der Figuren ist bei König Roger durchaus, bei dem hl. Nicolaus allerdings nur in den nackten Theilen durch Gravirung in die Kupferplatte hergestellt, in der Art, dass sie, nachdem die Furchen der Gravirung mit dunkler Emailmasse ausgefüllt worden, das Ansehen einer Niellоplatte empfängt (beim Gewande des Heiligen kam dagegen blaues Email champlevé in Anwendung). Unsere Platte wäre sonach eines der frühesten Beispiele des expeditiveren Emailverfahrens, wie es in der Schule von Limoges immer mehr um sich griff, als sich die Bestellungen in dem Maasse häuften, dass sich ihnen unter

Anwendung des sorgfältigeren, ursprünglich aus der Nachahmung des griechischen Zellenemails hervorgegangenen Verfahrens, wonach die Zeichnung auf der ganzen Platte in Email hergestellt wurde, nicht mehr entsprechen liess. Und zwar entstand sie nicht etwa in Bari durch nordische Hände, sondern ward nach Angaben, die dem Meister von dorther zugingen, in Limoges gearbeitet. Als Beweis dessen führt d. V. manche Versehen in der Wiedergabe des nach byzantinischem Herkommen angeordneten Costümes, sowie den durchaus abendländischen Typus des (bartlosen!) Bischofsantlitzes an. Dieser Art der Herstellung mag dann auch die geringe Sorgfalt der Ausführung zur Last geschrieben sein, die an dem Werke im Vergleich mit wenig späteren analogen Arbeiten (Grabplatte des Geoffroy Plantagenet im Museum zu Mans) auffällt.

C. v. F.



BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.***)

(Vom 1. Oktober 1898 bis 30. September 1899.)

Inhalts-Uebersicht.

Theorie und Technik. Aesthetik.

Andreas-Salomé, Lou. Grundformen der Kunst. (Pan, IV, 1898, S. 177.)

Arcéat, L. L'esthétique d'après quelques récents ouvrages. (Revue philosophique, 1899, Juli.)

Arras, Jul. Aug. Der moderne Zeichenunterricht im Lichte der natürlichen Beanlagung des Zöglings u. seine Zukunft. gr. 8⁰. 23 S. Worms, P. Reiss Nachf. M. —.90.

A. V. Conservation et restauration des manuscrits. (L'ami des monuments, XII, 1898, S. 313.)

Azbel. L'Esthétique nouvelle. „Althéique." Le Beau et sa loi (Loi de l'action; Loi de l'harmonie; Loi de l'intelligence). Edition première, avec 80 figures d'idée et exemples géométriques et musicaux. Précédé d'une définition des termes nouveaux ou précisés. In-8⁰, XII, 334 pages. Arcis-sur-Aube, impr. Frémont. Paris, libr. Robert et C°. 1899.

Aznar y García, Francisco. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. F. A. y G. el día 18 de Junio de 1899. Contestación de D. Rodrigo Amador de los Ríos. Madrid. Imprenta de Enrique Vaquer. 1899. En 4.⁰, 45 págs. [Tema: Las bellas artes. No se ha puesto á la venta.]

Baes, Edgar. Art de race. (Fédération artistique, 1899, S. 97.)

— L'utilité dans l'art. (Fédération artistique, 1898, No. 50.)

Ballhorn. Die Bedeutung der Kunstgeschichte für die höhere Mädchenschule. (Schluss.) (Zeitschrift für weibliche Bildung in Schule und Haus, 26. Jahrg., 20. Heft.)

Beissel, Steph. Die Bedeutung mittelalterlicher Kunstwerke. (Stimmen aus Maria-Laach, Jahrg. 1899, 2. Heft.)

Bellanger, Camillo. El Pintor. Manual de pintura, al alcance de todo el mundo; por C. B., pintor del departamento de la marina. Traducido del francés por E. Zamacoïs. In-18 jésus, VI, 399 p. avec 200 fig. et 12 planches en couleurs. Paris, imp. et lib. Garnier frères. 1899.

Blom, V. Det perspektiviske Billede, dets Forhold til det maleriske Billede

---

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

og nogle Metoder til dets Konstruktion. 48 S. 4⁰. (Linds Eftf.) 2 Kr. 50 Ore.

Bonnand, E. Le dessin élémentaire dans l'Ardèche. Le modèle primaire au tableau noir et l'effort gradué; par E. B., professeur de dessin au collège et aux écoles normales de Privas. In-16, 15 p. avec fig. Aubenas, impr. et lib. de l'Archèche littéraire, 1897.

Bornemann, W. Die Allegorie in Kunst, Wissenschaft und Kirche. gr. 8⁰. 55 S. Freiburg i. B., J. C. B. Mohr. M. 1.—.

Bourgoin, J. Etudes architectoniques et graphiques. Mathématiques; Arts d'industrie; Architecture; Arts d'ornement; Beaux-arts. Collection raisonnée d'études et de matériaux, de notes et de croquis pour servir à l'histoire, à la théorie, à la technique des arts, et à l'enseignement théorique et pratique dans la famille, dans l'école et dans l'atelier. T. Ier: Introduction générale; Prolégomènes à toute géométrie comme à toute graphique. In-8⁰ carré, X, 142 p. avec fig. Poitiers, imp. Blais et Roy. Paris, lib. Schmid. 1899.

Bovio, Giov. Il genio. Milano, fratelli Treves tip. edit., 1899. 16⁰. p. 278. L. 3.

Brömse, H. Zur Psychologie des Kunstgenusses. (Nord und Süd, 22. Jahrg., October.)

Cartilla artística: ideas generales sobre las Bellas Artes y su práctica. Arquitectura. Formas y materiales de construcción. Escultura: materiales y manera de trabajar. Pintura: procedimientos y artes hermanas. Música: elementos del arte musical. Madrid. Imp. de Felipe Marqués. 1898. En 8.º, 78 págs. con 36 grabados. 1 y 1,25. [Biblioteca popular de Arte. Tomo XXX.]

Castellotti, Gius. de. Sulla filosofia dell'arte di I. Taine. Asti, tip. G. Brignolo, 1899. 8⁰. p. (18). [Estr. dalla Rivista di filosofia e pedagogia, fasc. di febbraio 1899.]

Charaux, Claude Charles. Le Beau, l'Art et la Pensée. Lettres et Journal de la montagne; par C. C. C., professeur honoraire de philosophie à l'Université de Grenoble. In-16, 361 p. Grenoble, imp. Allier frères. Paris, lib. Pédone-Lauriel. 1899.

Clifton, W. Notes on Colour: Showing how the Laws that Regulate Monochrome can in Most Cases be Applied to Colour when Painting. Obl. roy. 8vo, p. 62. G. Richards. 2/.

Cohn, Ferd. Die Pflanzen in der bildenden Kunst. (Deutsche Rundschau, 25. Jahrg., 1. Heft.)

Conrad, Ernst. Zeichnen und Zeichenunterricht. Oster-Programm des Realgymnasiums zu Schalke. 4⁰. (S. 21—33.) Schalke, M. Schaff, 1898.

Cossmann, Paul Nikolaus. Goethe's Kunstteleologie. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 311.)

Cremonese, Guido. La solidarietà nell' arte: saggio di critica positiva, con prefazione di Enrico Ferri. Trani, V. Vecchi tip. edit., 1899. 8⁰. p. 92. L. 1. 25.

Crosskey, Lewes R. Elementary Perspective arranged to Meet the Requirements of Architects and Draughtsmen and of Art Students preparing for the Elementary Examination of the Science and Art Department, South Kensington. Roy. 8vo, p. 128. Blackie. 3/6.

Czike, Ferencz. Az olajfestészetről. [Oelmalerei.] Kézikönyv műkedvelők számára. 2., bővített és anatómiával kiegészített kiadás. Az emberi test idom-és aránytanával. 8⁰, 203 S. m. 53 Abbildgn. u. 1 Taf. Budapest, Ifj. Nagel Ottó, 1898. fl. 2.50.

— Művészeti anatómia az emberi test idom-és aránytanával. [Anatomie für Künstler.] 8⁰, 68 S. m. 42 Abbildgn. u. 2 Taf. Budapest, Ifj. Nagel Ottó, 1898. fl. —.75. [Sep.-Abdr.]

Dessoir, Max. Beiträge zur Aesthetik. (Archiv für systematische Philosophie, N. F., 5. Bd., 1. Heft.)

Dippe. Der Begriff des Schönen in der neueren Aesthetik. Soest, 1899. 4⁰. 32 S. (Gymnasialprogramm.)

Dreibach. Der Apfel als Sinnbild. (Die kirchliche Kunst, 1898, 16.)

Drews, Arthur. Kunst und Aesthetik. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 158.)

Driesmann, Heinr. Die plastische Kraft in Kunst, Wissenschaft u. Leben. gr. 8⁰. VIII, 215 S. Leipzig, C. G. Naumann. M. 4.—.

Ehrle, Franz. Sur la conservation et la restauration des anciens manuscrits. In-8⁰, 17 pages. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. 1898. [Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes (t. 59, 1898).]

Ellenberger, W., H. **Baum** und Herm. **Dittrich**. Handbuch der Anatomie der Thiere f. Künstler. 3. Lfg. qu. gr. 4°. (8 Lichtdr.-Taf. m. Erklärgn. 24 S.) Leipzig, Dieterich. Subskr.-Pr. M. 7.—.

Everard. B. Traité de peinture à froid sur porcelaine, faïence, biscuit, terre cuite, grès, glace, verre poli et dépoli, en supprimant la cuisson; par B. E., professeur de peinture. In-8°, 28 pages. Mayenne, impr. Soudée et Colin. Paris, librairie Bornemann. 1 fr.

— Traité de peinture, genre vernis Martin, sur bois blanc et autres; Peinture à l'eau et à l'huile sur bois naturel; Peinture à l'huile sur carton, etc.; par B. E., professeur de peinture. In-8°, 28 p. Mayenne, impr. Soudée et Colin. Paris, libr. Bornemann. 1 fr.

Fechner, Gust. Thdr. Vorschule der Aesthetik. 2. Thl. 2. Aufl. gr. 8°. IV, 319 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 6.—.

Ferenczy, József. Aesthetikai és műtörténeti czikkek. [Aesthetische u. kunstgeschichtliche Aufsätze.] 8°, 256 S. Pozsony, Stampfel Károly, 1898.

Freyberger, Hans. Perspektive, nebst e. Anhang über Schattenkonstruktion und Parallelperspektive. (=Sammlung Göschen, 57 Bdchn.) 12°. 127 S. m. 88 Fig. 2. Aufl. Leipzig, G. J. Göschen. M. —.80.

Fritsch, Gustav. Die Gestalt des Menschen. Mit Benutzung der Werke von E. Harless und C. Schmidt f. Künstler u. Anthropologen dargestellt. 4°. VII, 173 S. m. 25 Taf. u. 287 Abbildgn. im Text. Stuttgart, P. Neff, 1899.

Froriep, Aug. Anatomie f. Künstler. Kurzgefasstes Lehrbuch der Anatomie, Mechanik, Mimik u. Proportionslehre des menschl. Körpers. Mit e. Lichtdr.-Taf., zahlreichen Abbildgn. im Text u. e. Atlas v. 38 Taf. in Holzschn. u. theilweise in Doppeldr. (m. Text auf der Rückseite), gezeichnet v. Rich. Helmert. 3. Aufl. hoch 4°. VIII, 134 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 10.—.

Gavagnin, Rob. Ideale e naturalismo in arte: cenno dissertatorio. Mestre, stab. tip. lit. Luciano Gonzato, 1899. 8°. p. 13.

Geffroy, G. Causerie sur le style, la tradition et la nature. (Revue des arts décoratifs, 1898, 7.)

Gietmann, Gerh. Allgemeine Aesthetik. (= Gerh. Gietmann und Johs. Sörensen, Kunstlehre in 5 Theilen, 1 Thl.) gr. 8°. V, 340 S. Freiburg i. B., Herder. M. 4.20.

Gounod, C. La nature et l'art. (Fédération artistique, 1898, 43.)

Grosse, H. Ueber Uebungen in der Betrachtung von Kunstwerken. (Pädagogische Studien, XIX, 6.)

Habich, Georg. Alte und neue Akademien. (Die Kunst für Alle, XIV, 1898—99, S. 337.)

Haltbarkeit, Die, der Glasmalereien sonst und jetzt. (Technische Mitteilungen f. Malerei, XV, 1898, Nr. 9, S. 4.)

Harwood, A. Systematic Course of Elementary Design. Specially Designed for the Use of Art Students as a Preparation for the Examination of the Science and Art Department. Arranged as a Class Book to furnish Work for twenty-eight Class Lessons of one hour's duration each. Also to Supply Suggestive Material for the Plant Design Sheet for the Art Masters' Certificate. Group. I. Obl. folio, p. 32. Simpkin. 1/.

Henneberg, Ernst. Was muss man von der Malerei wissen? Die geschichtl. Entwickelg. der Malerei. Die Gattgn. der Malerei. Technik. Die Vervielfältigungskünste. Gemeinverständlich dargestellt. gr. 8°. 87 S. Berlin, H. Steinitz. M. 1.—.

Hessel, K. Zum kunstgeschichtlichen Unterricht. (Die Mädchenschule, hrsg. v. K. Hessel, 12. Jahrg., 9. Heft.)

Heussner, Friedrich. Zur Einführung unserer Schüler in die Kasseler Bildergalerie, II. Programm des Friedrichs-Gymnasiums in Kassel. 1899. 4°. 14 S.

Janssens, Dom Laurent. Principes d'art religieux; discours prononcé au congrès eucharistique de Bruxelles. (Revue bénédictine, 1898, No. 9.)

Jones, Sir Philip Burne. Practical Hints for the Protection and Preservation of Paintings and Drawings. 8vo, p. 12. Fine Art Society. 6 d.

Kayser, J. Wie Werke der bildenden Kunst betrachtet sein wollen. (Pädagogische Studien, N. F., 19. Jahrg., 6. Heft.)

Keiser, K. Neuere Ansichten über Zeichnungen und Ornamente der Ur- und Naturvölker und unser erstes Schulzeichnen. (Zeitschrift d. Vereines

deutscher Zeichenlehrer, 1899, S. 33, 49 u. 65.)

Kimnach, Ödön. A valószinüség jelentösége és határai a müvészetben. [Die Bedeutung und die Grenzen des Realismus in der Kunst.] 8⁰, 53 S. Karczag, Szódi S., 1898. fl. —.50.

Klein, J. Die architektonische Formenlehre. Handbuch zum Studium und Unterricht der Renaissance - Formen. 3. Aufl. 2.—3. Hft. Mit 120 Textfig. u. 2 60/92 cm grossen Taf. gr. 8⁰. 107 S. Wien, Spielhagen & Schurich. à M. 2.—.

Koch. Bericht über die Abhaltung des zweiten Cyklus von kunstgeschichtlichen Vorträgen am Gymnasium zu Bremerhaven. Gymnasialprogramm. Bremerhaven, 1899. S. 14—18.

Kralik, Rich. v. Die Personification in der antiken und christlichen Kunst. (Die Cultur, hrg. v. d. Leo - Gesellschaft, I, 1.)

— Die soziale Bedeutung der christlichen Kunst. (Aus: „Die Wahrheit".) gr. 8⁰. 13 S. München, R. Abt. M. —.30.

Külpe, Oswald. Ueber den associativen Factor des ästhetischen Eindrucks. (Vierteljahrsschrift für wissenschaftl. Philosophie, 23. Jahrg., 2. Heft.)

Kuhnert, M. Der Gesichtsausdruck in Kunstwerken. Vortrag. gr. 8⁰. 18 S. m. 5 Lichtdr.-Taf. Dessau, H. Oesterwitz. M. 1.20.

Lackfirnis für Oelgemälde. (Technische Mitteilungen f. Malerei, XVI, 1899, Nr. 7, S. 1.)

Lange, C. Bidrag til Nydelsernes Fysiologi som Grundlag for en rational Aestetik. 232 S. 8⁰ Gyldendal. 3 Kr. 50 Ore.

Lange, Konrad. Zweck und Inhalt der Kunst. (Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 286.)

Lecomte, Joseph. L'esthétique du paysage. (Art moderne, 1899, S. 14.)

Levèque. L'éloquence plastique. (Libre critique, 1899, S. 6.)

Lichtwark, Alfred. Erziehung des Farbensinns. (Pan, IV, 1898, S. 183.)

Lipps, Theodor. Komik und Humor. Eine psychologisch - ästhet. Untersuchung. (= Beiträge zur Aesthetik, hrsg. von Thdr. Lipps u. Rich. Maria Werner, VI.) gr. 8⁰, VIII, 264 S. Hamburg, L. Voss. M. 6.—.

— Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen. (Zeitschrift f. Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane, XVIII, 5—6.)

Lüer, H. Zur Klärung des Stilbegriffes. (Kunst u. Handwerk, 1899, Februar.)

Maeterlinck, L. De la restauration des tableaux. (Art moderne, 1898, No. 39, 41 u. 44.)

Marguery, E. L'oeuvre d'art et l'évolution. In-12. Paris, Alcan. fr. 2.50.

Marschner, Franz. Die Grundfragen d. Aesthetik im Lichte der immanenten Philosophie. (Zeitschrift f. immanente Philosophie, IV, 1.)

Mathias-Duval et E. **Cuyer.** Histoire de l'anatomie plastique. Les Maîtres, les Livres et les Ecorchés; par M.-D. et E. C., professeurs à l'Ecole nationale des beaux-arts. Petit in-8⁰, XIII, 151 pages avec grav. Paris, imprim. Motteroz; librairie May. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

— L'anatomie et l'art. Aperçu historique sur l'étude de l'anatomie appliquée aux arts. (La revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 345 u. 439.)

Mayr, M. Technik der Porzellanmalerei. (Technische Mitteilungen f. Malerei, XV, 1898, Nr. 8, S. 1.)

Mazel, Henri. Les revues catholiques d'art et de littérature. (Durendal, 1899, S. 127.)

Meier-Graefe, J. Beiträge zu einer modernen Aesthetik. (Die Insel, herausgegeben von O. J. Bierbaum, I, 1899, S. 65.)

Meyer, P. Zum kunstgeschichtlichen Unterrichte. (Gymnasium, 17. Jahrg., Nr. 19.)

Müller, Moritz. Bildende Kunst im Gymnasialunterricht. Gymnasialprogramm. Bautzen, 1899. 4⁰. 26 S.

Müntz, Eugène. Alte und neue Kunst. (Deutsche Revue, 24. Jahrg., Juli.)

Muñoz Degrain, Antonio. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. A. M. D., el día 19 de Febrero de 1899. Contestación del Excmo. Sr. D. Amós Salvador y Rodrigáñez. Madrid. Impr. de la Viuda é Hijos de M. Tello. 1899. En 4.º mayor, 29 páginas. [Tema: La sinceridad en el arte. No se ha puesto á la venta.]

Naumann, Friedr. Religion und Kunst. (Der Thürmer, 1. Jahrg., 5. Heft.)

— Gust. Geschlecht u. Kunst. Prolegomena zu e. physiolog. Aesthetik.

8⁰. V, 193 S. Leipzig, H. Haessel. M. 3.—.

Oeser's, Ch., Briefe an e. Jungfrau üb. die Hauptgegenstände der Ästhetik. 26. Aufl. v. Julie Dohmke. gr. 8⁰. VIII, 622 S. m. Holzschn. u. 16 Stahlst. Leipzig, F. Brandstetter. M. 7.50.

Pastor, Willy. Was ist die Kunst? (Deutsche Rundschau, 25. Jahrg., 4. Heft.)

Peerdt, Ernst te. Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit in den Werken der malenden u. zeichnenden Kunst. 8⁰. 47 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 1.—.

Pérès, Jean. L'Art et le Réel. Essai de métaphysique fondée sur l'esthétique; par J. P., professeur agrégé de philosophie au lycée de Grenoble. In-8⁰, XII, 208 p. Grenoble, impr. Allier frères. Paris, librairie F. Alcan. fr. 3.75. 1898. [Bibliothèque de philosophie contemporaine.]

Perrot, G. L'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire. (Revue des deux mondes, 1899, 15. Juli.)

Pfeiffer, Ludw. Handbuch der angewandten Anatomie. Genaue Beschreibg. der Gestalt u. der Wuchsfehler des Menschen nach den Mass- u. Zahlenverhältnissen der Körperflächentheile. Für Bildhauer, Maler u. Kunstgewerbetreibende, sowie f. Aerzte, Orthopäden u. Turnlehrer. Mit 11 Taf. u. 419 Abbildgn., wovon 340 Orig.-Zeichngn. gr. 8⁰. VIII, 503 S. Leipzig, O. Spamer. M. 18.—.

Pospisil. Die Hauptprincipien von Palacky's Aesthetik. (Hlidka, Brünn, III, 9, 11 u. 12.)

Prévost, Gabriel. Essai d'une nouvelle esthétique basée sur la physiologie. In-8⁰, 27 p. Saint-Dizier, imp. Thévenot. Paris, lib. Roger et Chernoviz. 1898. [Extrait des Annales de philosophie chrétienne.]

— Essai d'une nouvelle esthétique basée sur la physiologie. In-12, 63 p. Niort, impr. Lemercier et Alliot. Paris, librairie Roger et Chernoviz. 1898. fr. 1.25.

Rathgen, Friedrich. Die Konservirung von Alterthumsfunden. (= Handbücher der Königl. Museen zu Berlin, 7. Bd.) IV, 147 S. m. 49 Abbildgn. 8⁰. Berlin, W. Spemann. M. 1.50; geb. M. 2.—.

Raupp, Prof. K. Katechismus der Malerei. 3. Aufl. (= Weber's illustr. Katechismen, Nr. 133.) VIII, 172 S. m. 5 Abbildgn. u. 4 Taf. 12⁰. Leipzig, J. J. Weber. Geb. M. 3.—.

Rendt. Die Technik der Malerei. (Christliche Kunstblätter, Linz, XL, 1.)

Ronchetti, G. Manuale per i dilettanti di pittura ad olio, acquarello e miniatura (paesaggio, figura e fiori). Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Umberto Allegretti), 1899. 16⁰ fig. p. XV, 229, con venticinque tavole. [Manuali Hoepli.] L. 3.50.

Ryn, Alphonse van. Le nationalisme dans l'art. (La Fédération artistique, 1898, octobre, No. 1 u. 2.)

Schäfer, Karl. Das Nationale im Stil. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 1899, 32; und: Zeitschrift d. Vereins deutsch. Zeichenlehrer, 1899, S. 396.)

— Max. Tierformen. Vergleichende Studien üb. die Anatomie des Menschen u. der Tiere. Für Künstler, Kunst-Handwerker sowie Dilettanten bearb. Ein Atlas v. 64 Taf. nebst erläut. Textbd. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. Imp. 4⁰. 8 Taf. m. IV S. u. 4 Bl. Erklärgn. Dresden, G. Kühtmann. Subskr.-Pr. M. 6.—.

Schider, Fritz. Plastisch-anatomischer Handatlas f. Akademien, Kunstschulen u. zum Selbstunterricht. gr. 4⁰. III, 20 S. m. 100 z. Tl. farb. Taf. Leipzig, Seemann & Co. M. 10.—.

Schmid, Heinrich Alfred. Was ist Kunstentwickelung? (Das Museum, IV. Jahrg., S. 17.)

— Max. Kunstgeschichte an Handelshochschulen. (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn. d. Kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 30.)

Schubert-Soldern, v. Die sociale Bedeutung der ästhetischen Bildung. (Hochschul-Vorträge f. Jedermann, Heft 2.)

Siber, Alphons. Bericht über die Restaurirungstechnik in Pellizzano mit besonderer Berücksichtigung des Fresco. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXIV, 1898, S. 199.)

Six, J. Farbenwahl und Farbenstimmung. (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn. d. Kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 46.)

Stratz, C. H. Die Schönheit des weiblichen Körpers. 3. Aufl. 8⁰. XII, 236 S. m. 96 theils farbigen Abbildgn.

im Text u. 4 Taf. in Heliograv. Stuttgart, F. Enke, 1899.

Surier et Behr. Méthode de dessin à vue et à main levée; par MM. S. et B., inspecteurs de l'enseignement primaire. 2e livret. In-8⁰ oblong, 95 pages et planches. Paris, imprim. et libr. Larousse. 1898. 50 cent.

Tellyesniczky, Kálmán. Müvészeti bonczolástan. [Anatomie für Künstler.] Az emberi test formáinak ismertetése, müvészek és müvészet iránt érdeklődők számára. 1. füzet. 8⁰, 341 S. m. Abbildgn. u. Taff. Budapest, Eggenberger, 1900. fl. 1.—.

Thiéry, Armand. Qu'est-ce que l'art? (Revue néo-scolastique, 1898, No. 3.)

Tolstoi, Leo. Che cosa è l'arte? Traduzione autorizzata dall'autore, preceduto da un saggio di Enrico Panzacchi, Tolstoi e Manzoni nell' idea morale dell'arte. Milano, fratelli Treves tip. edit., 1899. 16⁰. p. xlvij, 264. L. 2.50.

— What is Art? Translated from the Original Russian MS., with an Introduction, by Aylmer Maude. (Scott Library.) 12mo, p. 278. W. Scott. 1/6.

Traglia, Ant. Il problema estetico. Ancona, stab. tip. fratelli Marchetti, 1899. 8⁰. p. 44.

Tschudi, Hugo v. Kunst u. Publikum. Rede. gr. 8⁰. 25 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. (1. und 2. Aufl.) M. —.60.

Tumarkin, Anna. Das Associationsprinzip in der Geschichte der Aesthetik. (Archiv f. Geschichte der Philosophie, N. F., V, 3.)

Uhde, Wilh. Am Grabe der Mediceer. Florentiner Briefe üb. deutsche Kultur. gr. 8⁰. 150 S. Dresden, C. Reissner. M. 2.40.

Vaury, Louis. Le Protestantisme et l'art (thèse). In-8⁰, 77 p. Montauban, imp. Granié. 1899.

Vicchi, Leo. Degli oggetti insigni che interessano la storia e l'arte: schema di legge con alcuni scritti d'arte e di storia editi dall'autore in articoli recenti. Imola, tip. d'I. Galeati e figlio, 1898. 8⁰. p. xviij, 73.

Vismara, Fr. Manuale pratico di pittura. Milano, tip. della soc. edit. Sonzogno, 1898. 16⁰. p. 133. L. 1. [Manualetti pratici, nº 14.]

Volbehr, Th. Aesthetische Urtheile und kunstgeschichtliche Würdigung. (Kunst u. Kunsthandwerk, I, 1898, S. 297.)

Voss, Eug. Bilderpflege. Ein Handbuch f. Bilderbesitzer. Die Behandlg. der Oelbilder, Bilderschäden, deren Ursache, Vermeidg. u. Beseitigg. gr. 8⁰. V, 75 S. m. Fig., 13 Lichtdr.-Taf. u. 1 Bl. Erklärgn. Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn. M. 4.—.

Warhurst, B. W. A Colour Dictionary, giving about Two Hundred Names of Colours used in Painting, &c. Specially prepared for Stamp Collectors. Sixty Colours Illustrated. 8vo, p. 48. Gibbons. 2/6.

Wildridge, T. Tindall. The Grotesque in Church Art. 4to, p. 238. Anarews. 16/6.

Wilpert. Schäden und Rückschritte auf dem Gebiete der christlichen Archäologie. (Historisch-politische Blätter, CXXII, 7.)

Wilser, Ludw. Germanischer Stil u. deutsche Kunst. gr. 8⁰. 42 S. Heidelberg, A. Emmerling & Sohn. M. 1.—.

Winiarski, L. L'équilibre esthétique. (Revue philosophique, 1899, Juni.)

Winterberg. Petrus Pictor Burgensis: De prospectiva pingendi. Nach dem Codex der königl. Bibliothek zu Parma nebst deutscher Uebersetzg. zum erstenmale veröffentlicht. Lex. 8⁰. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 25.—. 2 Bde. [1. Text. Mit e. Figurentaf. (IV, 79 u. CLXXXVII S. m. Fig.) — 2. Figurentafeln der dem Texte des Mscrs. beigegebenen geometrischen u. perspectivischen Zeichnungen in autographischer Reproduction nach Copien des Hrsg. (57 Taf. m. III S. Text.)]

Zehender, W. v. Ueber geometrisch-optische Täuschungen. (Zeitschrift f. Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane, XX, 2.)

Kunstgeschichte.

Arte, L', già Archivio storico dell' arte. Anno I. 1898. Roma, Danesi edit. (tip. dell' Unione cooperativa editrice), 1898. 4⁰. fig.

Barbier de Montault, X. Oeuvres complètes de Mgr X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. T. 13: Rome. VI: Hagiographie. (Cinquième partie.) In-8⁰, 580 p. Poitiers, impr. Blais et Roy. 1899.

Bassermann, Alfr. Dantes Spuren in Italien. Wanderungen u. Untersuchgn. Mit e. Karte v. Italien. Kleine Ausg. 8⁰. XIII, 631 S. München, R. Oldenbourg. Geb. M. 10.—.

Bertaux, E. L'art religieux au XIII[e] siècle. (Revue des deux mondes, 1899, 1. Mai.)

— S. Maria di donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV. Napoli, stab. tip. Francesco Giannini e figli, 1899. 4⁰. fig. p. 175, con undici tavole. [1. La storia del monastero e della chiesa. 2. La chiesa antica. 3. Gli affreschi del trecento. 4. Importanza storica degli affreschi. 5. Posto degli affreschi di donna Regina nella storia artistica. 6. Quistioni iconografiche. — Società napoletana di storia patria: documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane, nuova serie, vol. I.)

Bigeon, Henri. L'Art du moyen âge. Education artistique et industrielle au moyen âge et aujourd'hui, conférence faite devant la Société scientifique et littéraire des instituteurs de France (école Vauquelin), le 23 janvier 1896, par H. B., professeur à l'école Vauquelin. In-8⁰, 44 p. avec grav. Paris, impr. de l'école municipale Estienne. 1897.

Bonhoff, C. Aus Geschichte und Kunst des Christenthums. (Protestantische Monatshefte, 2. Jahrg., 12. Heft.)

Brinton, Selwyn. The Renaissance in Italian Art (Sculpture and Painting). A Handbook for Students and Travellers. In 3 parts, each Part Complete in itself. Illust., and with Separate Appendix and Index, and Analysis of Artists and their Works. Part 2. 8 vo. p. 220. Simpkin. 3/6.

Bucher, Bruno. Katechismus d. Kunstgeschichte. 5. Aufl. (= Weber's illustr. Katechismen, Nr. 87.) 12⁰. VIII, 323 S. m. 276 in den Text gedr. Abbildgn. Leipzig, J. J. Weber. M. 4.—.

Büttgenbach, Frz. Die kirchliche Kunst in Monographien, Skizzen u. Kunstbildern. gr. 8⁰. X, 204 S. m. Abbildgn. u. Taf. Aachen, I. Schweitzer. M. 20.—.

Burckhardt, Jac. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild — Das Porträt in der Malerei — Die Sammler. gr. 8⁰. IV, 510 S. Basel, C. F. Lendorff. M. 10.—.

— Die Cultur der Renaissance in Italien. 7. Aufl. v. Ludw. Geiger. 2 Bde. gr. 8⁰. XXII, 384 u. VIII, 396 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 10.50.

Burckhardt, Jac. La civiltà del Rinascimento in Italia: saggio. Traduzione italiana di D. Valbusa. Nuova ediz. accresciuta per cura di Giuseppe Zippel. Vol. I. Firenze. 16⁰. L. 3.50.

Caillé, Dominique. Les Artistes nantais, du moyen âge à la Révolution. In-8⁰, 7 p. Nantes, imprimerie Mellinet et C[e].

Canat de Chizy, N. Étude sur le service des Travaux publics et spécialement sur la charge de Maître des Oeuvres en Bourgogne, sous les ducs de la race de Valois (1363—1477). (Bulletin monumental, 1898, S. 245, 341 und 439.)

Carabellese, Francesco. L'attività artistica nella città di Bitonto attraverso il sec. XV—XVI. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 8, 27 u. 57.)

— Notizie storico-artistiche di Roma, nella prima metà del sec. XIV. (Archivio storico italiano, 1899, 2.)

Cesari, Car. Intorno ad alcune anomalie dello stile lombardo. Modena, tip. della Società tipografica antica tip. Soliani, 1899. 8⁰. p. 16.

Chefs-d'œuvre d'art de la Hongrie. Magyar mükincsek. Rédigé par Eugène de Radisics. Bd. 1—2. 4⁰. XX, 126 S. m. 20 Taf. u. IX, 147 S. m. 22 Taf. u. Textabbildgn. Budapest, Edition de la Société „Mübarátok", Imprimerie de la Société Franklin, 1897—99. M. 170.—.

Christol, Frédéric. Pour la Croix. Esquisse archéologique. In-8⁰. avec 36 dessins de l'auteur. Paris, Fischbacher. M. 1.—.

Cimati, Cam. Gli artisti pontremolesi dal secolo XV al XIX. Parma, tip. Luigi Battei, 1899. 8⁰. p. 15. [Estr. dall'Archivio storico per le provincie parmensi, vol. IV, anno 1895.]

Clausse, Gustave. Les Origines bénédictines (Subiaco, Mont-Cassin, Monte-Olivieto); par G. C., architecte. In-8⁰, 239 p. et 1 grav. Chartres, imprim. Durand. Paris, libr. Leroux. 1899.

Congress, der Wiener. Culturgeschichte der bild. Künste u. das Kunstgewerbe, Theater — Musik in der Zeit von 1800 bis 1825. Unter Red. v. Ed. Leisching. Imp. 4⁰. VII, 307 S. m. Abbildgn. u. 46 z. Thl. farb. Taf. Wien, Artaria & Co. M. 120.—.

Csizik, Gyula. A művészetek történetéből. [Aus der Geschichte der Künste.] Általánosak. Történeti áttekintés. Az ó-görög szobrászatról. A pompejii festészetről. A reneszánsz. (= Iparosok olvasótára, szerkesztik Mártonffy M. és Szterényi J., V, 2.) 8⁰, 60 S. Budapest, Lampel Róbert, 1898.

Dimier, L. Les Impostures de Lenoir. (La Chronique des arts, 1899, S. 103, 174, 220, 274.)

Du Jardin, Jules. L'art flamand. Les artistes anciens et modernes, leur vie et leurs œuvres. Reproduction des œuvres originales des maîtres; illustration dans le texte par Josef Middeleer. Bruxelles, Arthur Boitte. In-4⁰, illustre de dessins et de photogravures hors texte en teintes variées. Tome IV, livraisons 9b à 15, Tome V, livraisons 1 à 7, 15b à 25 (chaque livraison, 1 fr.). [L'ouvrage formera 6 volumes, composés chacun de 24 livraisons; l'ensemble de la publication comprendra donc 144 livraisons.]

Ehrenberg, Herm. Die bildenden Künste unter Herzog Albrecht von Preussen. (Hohenzollern - Jahrbuch, II, 1898, S. 146.)

— Die Kunst am Hofe der Herzöge v. Preussen. Mit 2 Heliograv., 10 Taf. u. 51 Illustr. im Text. Imp. 4⁰. VIII, 287 S. Leipzig, Giesecke & Devrient. Geb. M. 27.—.

Engel, Die hl., in der Kunstdarstellung. (Der Kirchenschmuck, hrsg. v. J. Graus, XXIX, 11.)

Fei, G. Avanzi artistici poco noti. (Atti e comunicazioni del circolo di studi cremonesi, Anno I, fasc. 1, marzo 1898.)

Feilner, Thdr. Joan. Beiträge zur Geschichte der Kultur u. Kunst. Philosophische Aphorismen. gr. 8⁰. VIII, 160 S. Braunschweig, R. Sattler. M. 2.40.

Field, Lilian F. An Introduction to the Study of the Renaissance. 8vo, p. vi, 304. Smith, Elder and Co. 6/.

Filangieri di Candida, Antonio. Notizie e documenti per la storia dell'arte nel Napoletano. VII. VIII. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 78.)

Franck, Karl. Ueber geistliche Schauspiele als Quellen kirchlicher Kunst. (Christliches Kunstblatt, 1899, S. 123.)

Franke, Hugo. Was muss man v. der Kunstgeschichte wissen? gr. 8⁰. 80 S. Berlin, H. Steinitz. M. 1.—.

Frizzoni, Gustavo. L'Umbria nuovamente illustrata. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 145.)

Gaudenzi, A. Le società delle arti in Bologna nel secolo XIII, i loro statuti e le loro matricole. Roma. 8⁰. 108 p. L. 3.50.

Germania. Tijdschrift voor vlaamsche beweging, letterkunde, kunst, wetenschap, onderwijs, handel, nijverheid en verkeer. Redacteurs: J. M. Brans, A. Burvenich, Juliaan de Vriendt, A. Prayon van Zuylen, A. Baron von Zigesar. Mensuel. I. année. Bruxelles, impr. H. Diez. 8⁰. fr. 12.50.

Gesellschaft, kunsthistorische, f. photographische Publikationen unter Leitung v. A. Schmarsow, A. Bayersdorfer, Sekretäre DD. Kautzsch, Pallmann. 4. Jahrg. 1898. gr. Fol. 24 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. illustr. Text. Nebst Beilage: Reber, F. v.: Hans Multscher v. Ulm. [Aus: „Sitzungsber. d. k. bayer. Akad. d. Wiss."] gr. 8⁰. 68 S. m. Abbildgn. Leipzig, A. Twietmeyer in Komm. M. 30.—.

Girou, E. Œuvres complètes de Mgr. X. Barbier de Montault. In-16, 15 p. Poitiers, imp. Blais et Roy.

Goldschmidt, Adolf. Ueber eine Renaissanceregung in Rom zur Zeit Gregors VII. (Sitzungsbericht III, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Goovaerts, Fr. Léon. Écrivains, artistes et savants de l'ordre de Prémontré. Dictionnaire bio-bibliographique, par le F. L. G., chanoine régulier de l'abbaye d'Averbode. Première livraison. Bruxelles, Société belge de librairie, 1899. In-8⁰, p. 1 à 96. 5 fr.

Goyau, Geo., Andr. **Pératé,** Paul **Fabre.** Der Vatikan. Die Päpste und die Civilisation. Die oberste Leitung der Kirche. Aus dem Franz. v. Karl Muth. Mit 532 Autotypien, 13 Lichtdr.-Beilagen u. 1 Lichtdr.-Portr. Sr. Heil. Leos XIII. nach F. Gaillard. gr. Lex. 8⁰. XI, 788 S. Einsiedeln, Verlagsanstalt Benziger & Co. Geb. M. 30.—

Granges de Surgères, de. Les Artistes nantais (architectes, armuriers, brodeurs, fondeurs, graveurs, luthiers, maîtres d'œuvre, monnayeurs, musiciens, orfèvres, etc.), du moyen âge à la Révolution. Notes et Documents; par le marquis de G. de S. In-8⁰, XII, 456 p. Mâcon, imp. Protat frères.

Paris, lib. Charavay frères. Nantes, l'auteur, 66, rue Saint-Clément.

Grisar, H. Analecta Romana. Dissertazioni, testi, monumenti dell'arte, riguardanti principalmente la storia di Roma e dei Papi nel Medio Evo. Vol. I. Roma. L. 15.

— Das römische Pallium und die ältesten liturgischen Schärpen. (Festschrift z. 1100 jähr. Jubiläum d. Deutsch. Campo Santo in Rom, Freiburg, 1897.)

Gurlitt, Cornelius. Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten. (= Das neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung, hrsg. v. Paul Schlenther, 2. Bd.) gr. 8⁰. XVI, 701 S. m. 40 Vollbildern. Berlin, G. Bondi. M. 10.—.

Hager, G. Aus der Kunstgeschichte des Klosters Stams. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 179.)

Harding, J. D. Lessons on Art. Popular ed. (J. D. Harding's Art Manuals.) 8vo, p. 164, and Plates. Day. 6/.

Heyne, Mor. Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrh. Ein Lehrbuch. 1. Bd. Das deutsche Wohnungswesen. Mit 104 Abbildgn. im Text. gr. 8⁰. VII, 406 S. Leipzig, S. Hirzel. M. 12.—.

Hirth, G. Kulturgeschichtl. Bilderbuch. 2. Aufl. 48—59 Lfg. Münch., Hirth. à M. 2.40.

Höfer, H. Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunstbestrebungen der Cistercienser in den Rheinlanden. 1—2. (Studien u. Mittheilungen aus dem Benedictiner- u. dem Cistercienser-Orden, 20. Jahrg., 1.—3. Heft.)

Hohenzollern-Jahrbuch. Forschungen u. Abbildgn. zur Geschichte der Hohenzollern in Brandenburg-Preussen, hrsg. v. Paul Seidel. 2. Jahrg. 1898. Fol. VIII, 250 S. m. 115 Text- u. 32 Vollbildern. Leipzig, Giesecke & Devrient. M. 20.—.

Hoppenot, J. Le Crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie. In-8⁰, XVII, 214 p. avec 29 illustrations. Paris, impr. Petithenry; 8, rue François Ier. 1899.

Justi, Carl. Winckelmann u. seine Zeitgenossen. 2. Aufl. 2. u. 3. (Schluss-) Bd. Winckelmann in Rom. gr. 8⁰. IV, 374 u. IV, 423 S. m. 1 Bildnis. Leipzig, F. C. W. Vogel. à M. 12.—.

Keller, Ludw. Die römische Akademie u. die altchristlichen Katakomben im Zeitalter der Renaissance. (= Vorträge u. Aufsätze aus der Comenius-Gesellschaft, 7. Jahrg., 3. Stück.) gr. 8⁰. 38 S. Berlin, R. Gaertner. M. —.75.

Kingsley, Rose G. A History of French Art, 1100-1899. Roy. 8vo, p. 534. Longmans. 12/5.

Klaczko, Julian. Rome et la Renaissance. Essais et Esquisses. Jules II. In-8⁰, X, 453 pages et 10 gravures. Paris, impr. et lib. Plon, Nourrit et Cie. 1898. 10 fr.

Kleinschmidt. Der Pastor bonus in der altchristlichen Kunst. (Pastor bonus, hrsg. v. P. Einig, XI, 5.)

Knackfuss u. **Zimmermann.** Allgem. Kunstgeschichte. 7. Abtlg. Bielefeld, Velhagen & Kl. M. 2.—.

Kraus, F. X. Litteraturbericht. Kunstgeschichte. Christliche Archäologie 1897—1898. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 115.)

Kronthal, Paul. Lexikon der technischen Künste. 8—10. (Schluss-)Lfg. Lex. 8⁰. (S. 689—1021.) Berlin, G. Grote. à M. 3.—.

Kruse, John. Die neuere kunsthistorische Litteratur in Schweden. (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn. d. Kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 52.)

Kuhn, A. Kunst-Geschichte. 15.—18. Lfg. Einsiedeln, Verl.-Anst. Benziger. à M. 2.—.

Kunstgeschichte in Bildern. Systematische Darstellg. der Entwicklg der bild. Kunst vom klass. Alterthum bis zum Ende des 18. Jahrh. III. Abtlg.: Die Renaissance in Italien, bearb. v. Prof. G. Dehio. 2—7. (Schluss-)Lfg. Fol. VIII S. u. Taf. 17—110. Leipzig, E. A. Seemann. à M. 1.50. (Kplt. geb. in Leinw. M. 12.50.)

Lambel, Hans. Aus Böhmens Kunstleben unter Karl IV. (Oesterreichisch-Ungarische Revue, 24 Bd., 3.—6. Heft.)

L. C. Les icones russes. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 121.)

Le Blant, E. Les commentaires des livres saints et les artistes chrétiens des premiers siècles. (Extraits des mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres, t. XXXVI, 2e partie, Paris, Klincksieck, 1899.)

Lee, Vernon. Euphorion: Being Studies of the Antique and the Mediaeval in the Renaissance. 4th Impression. 8vo, p. 462. T. Fisher Unwin. 7/6.

Lex, L. Gabriel-François Moreau, évêque de Mâcon de 1763 à 1790, ami des arts et collectionneur, protecteur de Prud'hon; par M. L. L., correspondant à Mâcon du comité des sociétés des beaux-arts et des départements. In-8⁰, 35 p. et portrait. Paris, imprim. Plon, Nourrit et Ce. 1898.

Lübke, Wilh. Grundriss der Kunstgeschichte. 12. Aufl. v. Max Semrau. I. Die Kunst des Altertums. Mit 2 farb. Taf. u. 408 Abbildgn. im Text. gr. 8⁰. X, 371 S. Stuttgart, P. Neff Verl. Geb. M. 6.—.

Maindron, Maurice. L'Art indien. Petit in-8⁰, IX, 315 p. avec grav. Paris, imprim. Motteroz; libr. May. 1898. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Mâle, E. La légende dorée et l'art du moyen âge. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 187.)

Mallet. L'Art chrétien. Entretiens pratiques; par l'abbé M., chanoine honoraire de Séez. In-16, X, 380 pages. Séez, impr. Ve Leguerney-Montauzé. Paris, lib. Poussielgue. 1899.

Marignan, A. Un historien de l'art français. Louis Courajod; par A. Marignan. I: les Temps francs. In-8⁰, VIII, 189 pages. Châlon-sur-Saône, imprimerie Bertrand. Paris, librairie Bouillon. 1899.

Marucchi, O. Di alcune iscrizioni recentemente trovate o ricomposte nella basilica di s. Petronilla e dei ss. Nereo ed Achilleo sulla via Ardeatina. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 21.)

— La cripta storica dei ss. Pietro e Marcellino recentemente scoperta sulla via labicana. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, IV, 1898, S. 137.)

Matthaei, Herm. Die Totenmahldarstellungen in der altchristlichen Kunst. Erlanger Inaug.-Diss. 8⁰. 47 S. Magdeburg, 1899.

Maulde la Clavière, R. de. Les Femmes de la Renaissance. In-8⁰, 722 p. Tours, impr. Deslis frères. Paris, lib. Perrin et Ce. 1898.

Mayr-Adlwang, M. Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck (1364—1490). (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX, 1899, S. CXXIV.)

Mély, F. de. Les Impostures de Lenoir et Philibert de Lorme. (La Chronique des arts, 1899, S. 259.)

Merkle, Sebastian. Die Darstellung der Verkündigung Mariä im christl. Alterthum. (Festschrift z. 1100jähr. Jubiläum d. Deutsch. Campo Santo in Rom, Freiburg, 1897.)

Meunier, Georges. Histoire de l'art ancien, moderne et contemporain; par G. M., agrégé de l'Université, ancien chargé de mission scientifique en Grèce par le ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-32, 192 pages avec 47 grav. Coulommiers, imprim. Brodard. Paris, librairie F. Alcan. 60 cent. 1898. [Bibliothèque utile, nᵒ 120.]

Molmenti, P. La vie privée à Venise depuis l'origine jusqu'à la chute de la république. Part II-III. Venise, Ferd. Ongania edit., 1896-97. 16⁰. 2 voll (p. 216 : 166.)

Müntz, Eugène. La Bibliothèque de Mathias Corvin. (Bulletin du Bibliophile, 1899, S. 257.)

— La Bibliothèque de Mathias Corvin. Notes nouvelles: par E. M., membre de l'Institut. In-8⁰, 12 p. Vendôme, imprimerie Empaytaz. Paris, librairie Leclerc et Cornuau. 1899. [Tiré à 35 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

— L'argent et le luxe à la cour pontificale d'Avignon. (Revue des questions historiques, 1899, Juli.)

— L'iconographie du Roman de la Rose. (L'ami des monuments, XIII, 1899, S. 24.)

Nabel, Herm. Die Hauptwerke der Kunstgeschichte, übersichtlich zusammengestellt. 8⁰. IV, 75 S. Berlin, A. Haack. M. 1.—.

Neusee, M. V. Kurzer Abriss der Kunstgeschichte. 2. Aufl. gr. 8⁰. VI, 222 S. Innsbruck, F. Rauch. M. 1.40.

Nolhac, Pierre de. Marie Antoinette: The Queen. Illustrations from Contemporary Originals. Roy. 4to, p. 202. Simpkin. 63/.

Notiziette storico-artistiche tratte da un manoscritto alcamese del sec. XVIII. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 29.)

Odrzywolski, Slawomir. Renesans w Polsce. Zabytki stuki z wieku XVI. i XVII. zebral i objasnil S. O. w Krakowie. Die Renaissance in Polen. Kunstdenkmale d. XVI. u. XVII. Jahrhunderts. gr. F⁰., 12 S., 52 Taf. Wien, A. Schroll & Co., 1899.

Pasolini, Count Pier Disideris. Catharina Sforza. Authorised ed., Translated and Prepared, with the Assistance of the Author, by Paul Sylvester. Illust. with numerous Reproductions from Original Pictures and Documents. 8vo, p. 416. Heinemann. 16/.

Pérez Bueno, L. Artistas levantinos. Prólogo de J. Martínez Ruiz. Madrid. Impr. del Cuerpo de Artillería. 1899. En 12.⁰, 97 págs. [No se ha puesto á la venta.]

Procksch, A. Freiherr Bernhard August von Lindenau als Kunstfreund. Ein Beitrag zu seiner Biographie. Gymnasialprogramm. Altenburg, 1899. 4⁰. 59 S.

— Bernhard Aug. Frhr. v. Lindenau als Kunstfreund. Ein Beitrag zu seiner Biographie. Erweiterter Abdr. der Abhandlg. des Friedrichsgymnasiums v. Ostern 1899. 8⁰. V, 185 S. m. 1 Bildniss. Altenburg, St. Geibel. M. 2.—.

Prou, Maurice. Bibliographie des œuvres d'Edmond Le Blant, membre de l'Institut, membre honoraire de la Société nationale des antiquaires de France, dressée par M. P., membre résidant de la Société. In-8⁰, 47 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1899. [Extrait du Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France.]

Rea, Hope. Tuscan Artists: Their Thought and Work. With Notes on other Schools. Principally for the Use of Travellers. With Introduction by Sir W. B. Richmond. 31 Plates. 8vo, p. 188. Redway. 5/.

Regesten, Kunsthistorische, aus dem Stift Klosterneuburg. (Monatsblatt d. Alterthums-Vereines zu Wien, XIV, 3—4.)

Revue, internationale. Zeitschrift f. Kunst, Kunstgewerbe u. Technik. Hrsg. u. Chefred.: Prof. Dr. D. Joseph. 1. Jahrg. 1899. 24 Nrn. gr. 4⁰. (Nr. 1. 20 Sp.) Berlin, E. Streisand. Vierteljährlich M. 1.80.

Rönnecke. Ueber die Sinnbilder der christlichen Katakomben Roms. Vortrag. (= Schriften des thüringischen Paramenten-Vereins, I, 1.) gr. 8⁰. Gotha, G. Schloessmann. M. —.60.

Rogadero di Torrequadra, Eustachio. L'arte in tribunale nel secolo XV. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 160.)

Rohault de Fleury, Ch. Les Saints de la Messe et leurs monuments. (Etudes continuées par son fils.) 7ᵉ volume. In-4⁰ à 2 col., 115 pages avec grav. — 8ᵉ vol.: Saint Jean Evangeliste, Saint Jacques le Majeur. 91 p. avec grav. — Saint Pierre. 152 p. Bourges, impr. Tardy-Pigelet. Paris, librairie Motteroz. 1898—99.

Rose, G. B. Renaissance Masters: The Art of Raphael, Michael Angelo, &c. 8vo. Putnam's Sons. 5/.

Rossi, Giambattista Nitto de. Ancora per l'arte Pugliese. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 40.)

— Girolamo. Il Chrismon nella Chiesa collegiata di s. Remo. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 25.)

— Pietro. L'arte Senese nel quattrocento. Conferenza tenuta il 4 Marzo 1899. 8⁰, 50 p. Siena, L. Lazzeri, 1899. [Conferenze tenute nella R. Accademia dei Rozzi per cura della commissione Senese di storia patria. N. S.]

Ruskin, John. The Nature of Gothic: A Chapter from „The Stones of Venice." With a Preface by William Morris. 8vo., p. 90. G. Allen. 1/.

Samson, H. Beiträge zur Kunst-Symbolik. (Die kirchliche Kunst, 1898, 19.)

Sarre, Friedrich. Vorläufiger Bericht über die kunstwissenschaftlichen Ergebnisse einer Reise nach Persien. (Sitzungsbericht I, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Saunier, Charles. Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire et les reprises des alliés en 1815. (Gazette d. beaux-arts, 3ᵉ période, t. 21, 1899, S. 74, 158, 340; t. 22, 1899. S. 82, 157.)

Scherer, Chr. Die Künstlerfamilie Eichler. (Braunschweigisches Magazin, No. 1 u. 2, Beilage No. 1 und No. 15 der Braunschweigischen Anzeigen, 1899.)

Schmarsow, August. Bericht über das kunsthistorische Institut in Florenz. (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn. d. Kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 20.)

— Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance. (Berichte über die Verhandlungen d. K. Sächsischen

Gesellschaft d. Wissenschaften zu Leipzig, philol.-histor. Classe, 51. Bd., 1899, S. 41.)

Schmid, Max. Kunstgeschichte, nebst Geschichte der Musik u. Oper v. Cl. Sherwood. 1.—5. Heft. (= Hausschatz des Wissens, 219, 221, 232, 233, 236. Heft.) gr. 8⁰. (S. 1—208 m. Abbildgn. u. 1 Farbdr.) Neudamm, J. Neumann. à M. —.30.

Schmidt, Val. Bausteine zur böhmischen Kunstgeschichte. (Mittheilungen des Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, 38. Jahrg., No. 1.)

Schumann, Paul. Goethe und die bildende Kunst. (Der Kunstwart, 12. Jahrg., 22. Heft.)

Seemann's Wandbilder. Meisterwerke der bild. Kunst, Baukunst, Bildnerei, Malerei, in 100 Wandbildern (in Lichtdruck.). Mit Text v. Geo. Warnecke. 10. (Schluss-)Lfg. 10 Taf. à ca. 46×68 cm. Leipzig, E. A. Seemann. M. 15.—.

Seesselberg, F. Die früh-mittelalterliche Kunst der germanischen Völker. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1899, S. 560, 573 u. 583.)

Siècle, Le dix-huitième. Les moeurs. Les arts. Les idées. Récits et témoignages contemporains. 8⁰. IV, 443 S., 20 Taf. Paris, Hachette & Co., 1899.

Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben u. Werke der berühmtesten bild. Künstler. 3. Aufl. 6. Halbbd. gr. 8⁰. (3. Bd. S. 257—511.) Frankfurt a/M., Literar. Anstalt. M. 5.60.

Sokolowski, Prof. Dr. Marian von. Malerei und Plastik in Galizien. (Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, XIX. Bd., S. 720—771.)

Springer, Ant. Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Aufl. der Grundzüge der Kunstgeschichte. Illustrierte Ausg. III. (Neuzeit I.) Die Renaissance in Italien. Mit 307 Abbildgn. im Text, 3 Farbendr. und 1 Lichtdr. 4⁰. VIII, 308 S. IV (Schluss): Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. u. 18. Jahrh. Mit 410 Abbildgn. im Text u. Farbendr. VIII, 404 S. Leipzig, E. A. Seemann. à M. 6.30.

Starcke, E. Emder Künstler des 16. u. 17. Jahrhunderts. (Jahrbuch d. Gesellschaft f. bild. Kunst u. vaterländ. Altertümer zu Emden, 13. Bd., 1.—2. Heft, 1899, S. 166.)

Stil, der, in den bildenden Künsten u. Gewerben. Hrsg. von Geo. Hirth. I. Serie: Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten. 1. Bd. Der schöne Mensch im Altertum, bearb. v. Heinr. Bulle. gr. 4⁰. 216 Taf. m. 78 S. Text u. 38 Textabbildgn. München, G. Hirth. Geb. M. 25.—. 18. Lfg. (Mittelalter u. Renaissance, beab. v. Art. Weese.) Taf. 1—12 mit 6 S. Text. à Lfg. M. 1.—.

Strazzulla, Vinc. Indagini archeologiche sulle rappresentanze del Signum Christi. Palermo, Alberto Reber edit. (stab. tip. Virzi), 1899. 8⁰, p. 77. L. 2.50. [1. Schizzo sull' uso della croce nell' età classica. 2. Ulisse nell' arte cristiana e l'allegoria della croce. 3. Le prime allusioni al Signum Christi. 4. Il Cristo derisorio e le calunnie. 5. Per la storia della croce e del cristianesimo. 6. I monumenti più insigni della croce cristiana. 7. Altri monumenti, e di alcuni carmi encomiastici della croce. 8. Letteratura.]

Stuhlfauth, Georg. Kritik einer Kritik. Ein kleiner Beitrag zur christlichen Archäologie. 8⁰. 14 S. Leipzig, 1898.

Sulger-Gebing, Emil. Heinse's Beiträge zu Wieland's Teutschen Merkur in ihren Beziehungen zur italienischen Literatur und zur bildenden Kunst. 1. 2. (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N. F., 12. Bd., 5. u. 6. Heft.)

Swarte, Victor de. Au pays de Rembrandt et de Frans Hals. Coups de crayon sur un carnet de voyage; par V. de S., membre de la commission historique du Nord, membre-adjoint du comité de la Société de géographie de Lille. In-8⁰, 56 p. Lille, impr. Danel. 1898.

Sylos, L. L'arte in Puglia durante le dominazioni bizantina e normanna: lettura fatta nella gran sala del consiglio al palazzo di città in Bari la sera dell' II giugno 1898. Trani, V. Vecchi tip. edit., 1898. 8⁰. p. 43.

Thode, Henry. Die Renaissance. Eine Studie. (Bayreuther Blätter, 1899.)

Vannérus, Jules. La galerie d'un amateur bruxellois du XVIIe siècle. Inventaire des tableaux, dessins, cuivres de graveurs et sculptures, ayant appartenu à Jean-Henry Gobelinus, chanoine de Sainte-Gudule, dressé le 2 août 1681 et publié par J. V., membre de la Société d'archéologie de Bruxelles. Bruxelles, A. Vromant et Cie, 1898. Gr. in-8⁰, 23 p. [Extrait des Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 3e et 4e livraisons 1898.]

Volkmann, Ludwig. Iconografia Dantesca. The Pictorial Representations to Dante's Divine Comedy. Revised by the Author. With Preface by C. Sarolea. Imp. 8vo. Grevel. 21/.

— Vita nuova. (Pan, IV, 1898, S. 241.)

Voltelini, Hans von. Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX, 1899, S. I.)

Wernicke, E. Beiträge zur schlesischen Künstlergeschichte. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, VII, 1899, S. 275.)

Wickenhagen, Ernst. Kurzgefasste Geschichte der Kunst, der Baukunst, Bildnerei, Malerei, Musik. Mit 1 Heliograv. u. 287 Abbildgn. im Text. gr. 8⁰. VIII, 306 S. Stuttgart, P. Neff Verl. Geb. M. 5.—.

— Leitfaden f. den Unterricht in der Kunstgeschichte, d.Baukunst, Bildnerei, Malerei u. Musik. 9. Aufl. (49. bis 56. Taus.) Mit 287 Abbildgn. gr. 8⁰. VIII, 306 S. Stuttgart, P. Neff Verl. Geb. M. 3.75.

Wölfflin, Heinr. Die klassische Kunst. Eine Einführg. in d. italien. Renaissance. Mit 110 erläut. Abbildgn. gr. 8⁰. XII, 279 S. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. M. 9.—.

Architektur.

Abbayes, Les, poitevines. Notre-Dame de Fontenay-le-Comte. In-8⁰, 16 p. avec grav. Ligugé (Vienne), imprim. Bluté; aux bureaux du Pays poitevin. 1898. [Bibliothèque du Pays poitevin.]

Ainalow, D., u. G. **Rjedin.** Alte Kunstdenkmäler von Kiew. Die Sophienkirche, das Zlatowercho-Michailow'sche und das Kyrill'sche Kloster. 8⁰. 62 S. mit 70 Abbildgn. Charkow, 1899. [In russischer Sprache.]

Alt-Freiburg. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 214.)

Alzano Maggiore e la sua chiesa parrocchiale. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1898. 8⁰ fig. p. 36, con tavola. [Pubblicato il 9 ottobre 1898 in occasione dell' inaugurazione della nuova facciata.]

Anderson, William J. The Architecture of the Renaissance in Italy. A general view for the use of Students and others. 2nd edition, revised and enlarged. With 64 Collotype and other Plates, and 98 Illustrations in the Text. 8vo, p. 205. Batsford. 12/6.

Ankert, Heinrich. Das Czernoseker Kirchlein in Böhmen. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 99.)

Architettura, L', nella storia e nella pratica (seguito alle Costruzioni civili di G. A. Breymann). Volume II, fasc. 67—78. Milano, stab. tip. dell' antica casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1898. 4⁰ fig. p. 217—360, con tavole. L. 2 il fascicolo. [1. Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti. 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani.]

Arienta, Giulio. Santuario di Varallo. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 155; XVIII, 1899, S. 63, 93.)

Artioli, Romolo. Il fontanone di Ponte Sisto in Roma: monografia storico-artistica, con documenti inediti. Roma. 8⁰. fig. 102 p. L. 2.

Atz, Karl. Das alte landesfürstliche Amtshaus in Bozen. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 37.)

— Das gothische Kirchlein in Kurtinig. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 36.)

— Die gothische Lichtsäule auf dem Friedhofe in Tisens bei Meran. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 207.)

— Die Pfarrkirche von Meran. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 81.)

Aufleger, Otto. Mittelalterliche Kunstdenkmale. Bamberg u. der Dom zu Bamberg. Photographisch aufgenommen v. A. Mit geschichtl. Einleitg. v. Art. Weese. 2. Abtlg. Fol. 30 Lichtdr.-Taf. u. 13 S. m. illustr. Text. München, L. Werner. M. 30.—. (Kplt. in Mappe: M. 60.—.)

Balmer, Josef. Die St. Peterskirche in Luzern. (Vaterland, 19., 21. u. 22. Juni 1898.)

— Die Franziskanerkirche und das Franziskanerkloster in Luzern. Luzern, Schill, 1898.

Barbier de Montault, X. Le Symbolisme architectural de la cathédrale de Poitiers; par X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8⁰, 12 pages avec grav. Ligugé (Vienne),

imprim. Bluté; aux bureaux du Pays poitevin. 1898. [Bibliothèque du Pays poitevin.]

Barbini, Agostino. La chiesa di s. Francesco in Grossèto. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 113.)

Barozzi, Giac. Li cinque ordini di architettura intagliati da Costantino Gianni e ridotti a migliore e più facile lezione per uso degli architetti, pittori e disegnatori, e specialmente per servire di modello all' insegnamento nelle pubbliche scuole e nelle accademie. Undecima edizione. Milano, tip. casa edit. Guigoni, 1898. 8°. p. 40, con trentuna tavole e ritratto. L. 2.

Bartelloni, Pietro. Facciata dell' oratorio di s. Giulia in Lucca. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 112.)

Basilika, Die altchristliche, von Cilli. (Der Kirchenschmuck, hrsg. v. J. Graus, XXIX, 12.)

Bauwerke der Schweiz. Hrsg. vom schweizer. Ingenieur- & Architekten-Verein. 2. Hft. gr. Fol. (10 Taf. m. 4 S. Text.) Zürich, A. Raustein. M. 7.50.

Beani, Gae. La chiesa di s. Paolo apostolo di Pistoia: memoria storica. Pistoia, tip. Niccolai, 1898. 16°. p. 23.

Beaucourt de Noortvelde, Robert de. Une visite au château de Wynendael, ancienne résidence des comtes de Flandre. Ostende, Alb. Bouchery et Cie, 1898. In-8°, 84 p., gravv. fr. 1.50.

Beaumont, Charles de. Documents nouveaux sur Pierre Vigné de Vigny, architecte; par le comte C. de B., inspecteur de la Société archéologique de Touraine. In-8°, 8 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce. 1898.

Behr, A. v. Goslars Baudenkmäler. Die Frankenberger Kirche. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XII, 1899, Nr. 6.)

Bellucci, Aless. Sulla scala esterna del palazzo del popolo; osservazioni svolte davanti al circolo della Riunione artistica di Perugia il giorno 27 novembre 1898. Perugia, Unione tipografica cooperativa (già ditta Boncompagni), 1899. 8°. p. 52, con tre tavole.

Beltrami, Luca. Il lazzaretto di Milano (1488-1882): ricordi di storia e d'arte. Milano, tip. Umberto Allegretti, 1899. 8° fig. p. 77, con sette tavole.

— La chartreuse de Pavie: histoire (1396—1895) et description. Milan, Ulrich Hoepli édit. (impr. U. Allegretti), 1899. 16° fig. p. 165, con dodici tavole. L. 2.

Beltrami, Luca. L'età della basilica ambrosiana; a proposito di recenti pubblicazioni. Milano, tip. Pietro Faverio di P. Confalonieri, 1898. 8° fig. p. 116. [Estr. dall'Archivio storico lombardo, anno XXV (1898), fasc. 20.]

Belvedere, Il, di Praga. Un edificio italiano del Cinquecento sconosciuto in Italia. (Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 21.)

Bergamaschi, Dom. Il monastero di s. Marta delle Angeliche di Cremona. Cremona, E. Leoni tip. edit., 1898. 16°. p. 31.

Bergner, H. Kirchliche Baukunst im Mittelalter. (Theologische Rundschau, 1. Jahrg., 13. Heft.)

Bericht über die Wiederherstellung der Marienkirche zu Reutlingen. Hrsg. unter Mitwirkg. v. Baur. Dolmetsch vom Kirchenbauverein Reutlingen 1899. Lex. 8°. 18 S. m. Abbildgn. Reutlingen, (J. Kocher). M. 1.—.

Bernardini, Giulio. La casa e la famiglia Turini di Pescia. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 4.)

Bernasconi, sac. B., e **Moiraghi,** P. Le antiche mura di Como. Milano, tip. Pietro Faverio di P. Confalonieri, 1898. 8° fig. p. 30. [Estr. dall'Archivio storico lombardo, anno XXV (1898), fasc. 20.]

Bertram, A. Zur Kritik der ältesten Nachrichten über den Dombau zu Hildesheim. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 117, 147, 171 u. 209.)

Besnard, A. Monographie de l'église et de l'abbaye Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure); par A. B., architecte. In-4°, v, 288 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Beauvais, Impr. professionnelle. Paris, librairie Lechevalier. 1899.

Beugny d'Hagerue, G. de. Notre-Dame du Haut-Mont. Croquis et souvenirs. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie, 1899. In-8°, II, 140 p., gravv. et carte. fr. 2.50.

Bezold, Gust. v. Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien u. Dänemark. (= Handbuch der Architektur, hrsg. v. J. Durm. 2. Tl.: Die Baustile. Historische u. techn. Entwickelung. 7. Bd.) Lex. 8°. VIII, 269 S. Mit 340 in den Text gedr. Abbildgn. u. 7 Taf. Stuttgart, A. Bergsträsser. M. 16.—.

Binet, H. Un projet de construction d'hôtel de ville à Nivelles au XVIIIe siècle. (Annales de la Société archéologique de l'arrondissement de Nivelles, t. VI, 1898.)

Biscaro, G. Note storico-artistiche sulla Cattedrale di Treviso. (Nuovo Archivio Veneto, 17, 2.)

Blössner, Geo. Geschichte der Georgskirche (Malteserkirche) in Amberg. Mit Grundriss u. mehreren Abbildgn. [Aus. „Verhandlgn. d. hist. Vereins v. Oberpfalz u. Regensburg".] gr. 8°. 63 S. Stadtamhof. (Amberg, F. Pustet.) M. 1.20.

Bodington, Rev. Charles. Lichfield Cathedral. Illust. by Holland Tringham. Cr. 8vo. p. 66. Isbister. 1/.

Bohnstedt. Zur Geschichte der H. Geistkirche in Löbau. (Neues Lausitz. Magazin, 74, 2.)

Boito, Cam., **Ricciardi** mons., **Moretti,** Gae. La cattedrale di Nardò. La cascina Pozzobonello in Milano: rilievi e studi eseguiti dall'architetto Pier Olinto Armanini durante gli anni del suo pensionato artistico in Roma. Milano, tip. Umberto Allegretti, 1898. 4°. p. 31, con ritratto e ventitre tavole. [Pier Olinto Armanini, per Camillo Boito. La cattedrale di Nardò e gli studi per i lavori di ripristino dell'architetto Pier Olinto Armanini, per mons. G. Ricciardi e G. Moretti. La cascina Pozzobonello in Milano nei corpi santi di Porta Orientale, per G. Moretti.]

Bond, Francis. English Cathedrals Illustrated. 180 Illusts. from Photographs. (Historic England.) 8vo, p. xix,314. G. Newnes. 6/.

Borrani, Siro. La Cattedrale di S. Lorenzo in Lugano. (Popolo cattolico, Nr. 19, 1898.)

Bouillet. L'Eglise de Laval-Dieu (Ardennes) et ses boiseries sculptées. In-8°. 12 p. et grav. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. 1898.

Boulmont, G. L'abbaye d'Aulne ou origines, splendeurs, épreuves et ruines de la perle monastique d'Entre-Sambre-et-Meuse. Deuxième fascicule, contenant la description complète des ruines. Namur, D. Delvaux, 1898. In-8°, p. 49 à 136, pl. hors texte. 1 fr.

B—r. Kloster Vessra bei Schleusingen. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 11.)

Brandt, Karl. Die Garnisonkirche zu Potsdam. (Illustrierte Zeitung, Nr. 2898.)

Brausewetter, Arth. Die evangelische Oberpfarrkirche zu St. Marien in Danzig. gr. 8°. 40 S. m. 39 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 1.—.

Brock, A. Clutton. The Cathedral Church of York. A Description of its Fabric, and a Brief History of the Archi-episcopal See. With 41 Illusts. (Cathedral Series.) 8vo. p. 156. G. Bell. 1/6.

Brutails, J. A. Note sur église de Saint-Philbert-de-Grandlieu. (Bulletin monumental, 1899, S. 311.)

Buchkremer, Jos. Das Atrium der karolingischen Pfalzcapelle zu Aachen. (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 20. Bd.)

Bücking, Wilh. Geschichte u. Beschreibung der lutherischen Pfarrkirche, der Pfarrkirche „Unserer lieben Frauen St. Marien" in Marburg. Zur Erinnerg. an deren 600jähr. Jubelfeier am 2. V. 1897. Mit e. Abbildg. des Inneren der Kirche. gr. 8°. 40 S. Marburg, N. G. Elwert's Verl. M. —.75.

Büttner, Georg. Die Thomaskirche in Erfurt. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 58.)

Bygate, J. E. The Cathedral Church of Durham: A Description of its Fabric, and a Brief History of the Episcopal See. With 44 Illusts. (Cathedral Series.) Cr. 8vo, p. 117. G. Bell. 1/6.

Caffaro, Pietro. Notizie e documenti della chiesa pinerolese: raccolta. Vol. IV. Pinerolo, tip. Chiantore-Mascarelli, 1899. 8°. p. 460. [7. Alcune chiese di Pinerolo. 8. Case religiose in Pinerolo.]

— Santuario della B. V. delle Grazie in Pinerolo. Pinerolo, tip. Chiantore-Mascarelli, 1899. 8°. p. 14. [Estr. dalle Notizie e documenti della chiesa pinerolese, vol. IV.]

Camera, La, del Doge nel Palazzo ducale di Venezia. (Arte italiana dec. e ind., VIII, 3.)

Carocci, G. La villa di Gamberaja presso Settignano. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 39.)

— Palazzi Fiorentini. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 150, 165; XVIII, 1899, S. 3.)

Carotti, Giulio. L'antico battistero del duomo di Bergamo. (L'Arte, II, 1899, S. 269.)

Carpentier, Ernest. Historique de

l'hôtel de ville de Royo. In-8⁰, 16 p. avec grav. Montdidier, imprimerie Carpentier. 1899.

Carrez, L. Etude sur le château de Sarry, ancienne campagne des évêques de Châlons-sur-Marne; par le P. L. C., de la Compagnie de Jésus. In-8⁰, 47 p. avec grav. Châlons, imp. Martin frères. 1899.

Cathédrale de Lausanne et ses travaux de restauration 1869—1898. Notice rédigée sous les auspices du Comité de restauration par Louis Gauthier, Chef de service au Département de l'instruction publique et des Cultes, secrétaire du Comité. Lausanne, Imprimerie A. Borgeaud, 1899.

Cathedrals, Abbeys and Churches of England and Wales, Descriptive, Historical, Pictorial. Etited by T. G. Bonney. Revised ed. 2 vols. 4to. Cassell. 12/.

Cattedrale, La, di Ostuni. Bari, stab. tip. Avellino e C., 1898. 8⁰. p. 16.

Ceci, Giuseppe. Due architetti Napoletani del Rinascimento. Novello de Sancto Lucano, Gabriele d'Angelo. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 181.)

Chabeuf, Henri. Comment a été détruite l'église abbatiale de Cluny. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 238.)

Chappée, Jules. Le Carrelage de l'abbaye de Champagne (Sarthe), d'après les pavés retrouvés sur l'emplacement du chœur de l'église de cette abbaye. In-8⁰, 32 p. avec grav. Mamers, imprim. et libr. Fleury et Dangin. 1898. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (t. 44).]

Charvet, E. L. G. L'Hôtel de ville d'Arles; par E. L. G. C., architecte, inspecteur de l'enseignement des arts du dessin et des musées au ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8⁰, 27 p. avec fig. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce. 1898.

Château de Pierrefonds. (L'ami des monuments, XII, 1898, S. 210.)

Choisy, Auguste. Histoire de l'architecture. Figures gravées en taille-douce par J. Sulpis. 2 vol. in-8⁰. T. 1er, 647 p.; t. 2, 804 p. Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars. 1899.

Cipolla, C. Il protiro di s. Lorenzo a Verona. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 141.)

Claretta, G. Le peripezie delle pitture della cupola del Santuario di N. D. di Vico presso Mondovì. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 47.)

Cloquet, L. L'abbaye d'Aulne. (Suite et fin.) (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 456.)

— Notes pratiques pour la construction d'une église. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 413.)

— Traité d'architecture. Éléments de l'architecture, types d'édifices, esthétique, composition et pratique de l'architecture, par L. C., architecte, ingénieur honoraire des ponts et chaussées, professeur à l'Université de Gand. Tome III: Hygiène, chauffage, ventilation. Liége, Baudry et Cie (imprimerie Desclée, De Brouwer et Cie, à Bruges), 1898. In-8⁰, 104 p., figg. 5 fr.

Colantuoni, Raff. La chiesa di s. Maria del Popolo negli otto secoli dalla prima sua fondazione, 1099-1899: storia e arte. Roma, Descleé Lefebvre e C. edit., 1899. 8⁰ fig. p. 277.

Collin, Joseph. La chapelle de la Bonne Dame à Sainte-Ode. (Annales de la Société archéologique de l'arrondissement de Nivelle, t. VI, 1898.)

— La chapelle de la Bonne Dame à Sainte-Ode. (Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg, LIIe année, t. XXXIII, 1898.)

Colombero, G. I santuari di Nostro Signore e dei Santi in Piemonte. Torino, tip. s. Giuseppe degli Artigianelli. 1899. 16⁰. p. 212. L. 1.

Colonna di Stigliano, Fabio. I palazzi della Riviera. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 33 u. 129.)

Corbeille, L. A. Utrecht Cathedral. (The Dome, 1897, No. 2, S. 13.)

Corroyer, Edouard. Les origines de l'architecture française du moyen-âge. (L'ami des monuments, XII, 1898, S. 203.)

Cosentini, Laura. Capodichino ed il progetto di un arco trionfale. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 49.)

Cosenza, Giuseppe. La chiesa e il convento di s. Pietro Martire. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 135.)

Crnologar. Die Filialkirche zu Smęrjene. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXIV, 1898, S. 246.)

— Die Kirche St. Petri. Ap. zu Dvor und die Filialkirche zu Zavoglje in Krain. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV., 1899, S. 125.)

Crnologar. Ueber einige Kirchen in Krain. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 14.)

Czerny, Alois. Der Kirchthurm zu Kornitz in Mähren. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 68.)

— Die Burg Busau. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 38.)

Dacheux, L. Das Münster von Strassburg. 2. Aufl. (Ausg. A.) 1. Lfg. Imp. Fol. (4 S. m. 2 Lichtdr.-Taf.) Strassburg, W. Heinrich. M. 1.50. Ausg. B. Imp. 4⁰. (4 S. m. 2 Lichtdr.-Taf.) M. 1.—.

Daniels, Poldy. Notre-Dame de Cortenbosch. (Ancien pays de Looz, 1899, S. 26.)

Danks, Ven. William. Ripon Cathedral. Illust. by Herbert Railton. Cr. 8vo, p. 66. Isbister. 1/.

Darcel, Alfred. Les restaurations de Notre-Dame de Paris jusqu'en 1862. (L'ami des monuments, XIII, 1899, S. 87.)

Dartein, F. de. Histoire de l'architecture, par M. Auguste Choisy, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Compte rendu par M. F. de Dartein, inspecteur général des ponts et chaussées. In-8⁰, 12 p. avec fig. Tours, impr. Deslis frères. Paris, lib. Dunod. 1899.

Davari, Stefano. Descrizione del palazzo del Te di Mantova, di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall' Archivio Gonzaga. (L'Arte, II, 1899, S. 248.)

Dearmer, Rev. Percy. The Cathedral Church of Wells: A Description of its Fabric and a Brief History of the Episcopal See. With 46 Illusts. (Cathedral Series.) 8vo, p. 158. G. Bell. 1/6.

Dehio, G. Zur Parlerfrage. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 385.)

Deininger, Johann. Das St. Sebastian-Kirchlein bei Landeck. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 46.)

— Die Curatie-Kirche zu Karres in Tyrol. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 198.)

— Die St. Michaels-Capelle zu Neustift bei Brixen a. d. E. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 85.)

Delaage, A. La Chapelle française dédiée à saint Louis dans la basilique de Lorette. Notice historique et descriptive par l'abbé A. D., chanoine honoraire de Paris. In-8⁰, 57 p. et grav. Paris, imprim. Dumoulin et Cᵉ. 1899.

Denkschrift üb. die Ausschmückung u. Ausstattung des wiederhergestellten Rathhauses zu Dortmund. Mit 27 Abbildgn. Anh.: Verzeichniss derjenigen Gegenstände, deren Stiftg. f. d. Ausschmückg. u. innere Einrichtg. des wiederhergestellten Rathhauses erwünscht ist. gr. 4⁰. 20 S. Dortmund, (Ruhfussische Kunst- und Buchh.). M. 6.75.

Deon, B. A. Un palazzo del Settecento in Milano. (Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 13.)

Dewischeit. Der Deutsche Orden in Preussen als Bauherr. (Altpreussische Monatsschrift, 1899, April.)

— Der deutsche Orden in Preussen als Bauherr. Diss. gr. 8⁰. 78 S. Königsberg, (Gräfe & Unzer). M. 2.—.

Didiot, J. Saint-Julien du Mans et l'Eglise russe; par M. le chanoine J. D., doyen de la Faculté de théologie, à l'Institut catholique de Lille. In-8⁰, 30 p. avec grav. Mamers, impr. et lib. Fleury et Dangin. Le Mans, au siège de la Société, 11, Grande Rue. 1899. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (t. 45, 1899).]

Dimock, Rev. Arthur. The Cathedral Church of Southwell: A Description of its Fabric and a Brief History of the Episcopal See. With 38 Illusts. (Cathedral Series.) 8vo, p. 131. G. Bell. 1/6.

Doctor. Una visita ai ristauri ed agli scavi della Chiesa Rossa di S. Paolo d'Arbedo. (Il Dovere, 1899, Nr. 10.)

Doering, O. Der Dom in Walbeck. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 16.)

Doren, Alfred. Zum Bau der Florentiner Domkuppel. Nachtrag. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 220.)

Droghetti, Augusto. Ferrara. Per la conservazione d'un insigne monumento. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 103.)

— L'antica porta di s. Paolo e Giovanni Battista Aleotti detto l'Argenta. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 46.)

Durm, Josef. Aufdeckungen in den Schlössern von Bruchsal und Mannheim. (Deutsche Bauzeitung, 1898, S. 627.)

Durm, Josef. Der Antheil des Bildhauers Sebastian Götz aus Chur an der Hoffaçade des Friedrichsbaues. (Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, IV, 1.)

— Die Abteikirche in Schwarzach. (Deutsche Bauzeitung, 1899, S. 449 u. 461.)

— Die Gründungshypothesen des Heidelberger Schlosses. (Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, IV, 1.)

Durville, G. Un architecte de cathédrale au XVe siècle. Mathurin Rodier, maistre maczon de l'église de Nantes; par l'abbé G. D. In-8⁰, 23 pages. Vannes, imprimerie Lafolye. 1899. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique de Nantes.]

Ebhardt, Bodo. Deutsche Burgen. (In 10 Lfgn.) 1 Lfg. Fol. (VIII, 48 S. m. Abbildgn. u. 4 [1 farb.] Taf.) Berlin, E. Wasmuth. M. 12.50.

— Die Burgruine Saaleck bei Kösen an der Saale. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 65.)

Egli. Ein Zürcherisches Bauernhaus aus der Reformationszeit. (Zwingliana. Mittheilungen zur Geschichte Zwingli's und der Reformation, 1898, 1. u. 2. Heft.)

Enlart, Camille. Expansion de l'art français. Les monuments et souvenirs nationaux à l'étranger. Abbaye de Lapaïs (Chypre). (L'ami des monuments, XII, 1898, S. 221.) Église cathédrale Saint-Nicolas de Famagouste (Chypre). (L'ami des monuments, XIII, 1899, S. 31.)

— L'Art gothique et la Renaissance en Chypre. Ouvrage publié sous les auspices du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. 2 vol. in-8⁰ illustrés de 34 planches et de 421 fig. T. 1er, XXXII p. et p. 1 à 416; t. 2, p. 417 à 756. Le Puy-en-Velay, imprim. Marchessou. Paris, librairie Leroux. 1899.

E. P. Der Umbau der Rathhäuser in Luzern und Basel. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 72.)

Ertermann. Die Stiftskirche von Beromünster, ihre Umbauten und ihre Kunstschätze einst und jetzt. [S.-A. a. d. Kathol. Schweizer Blättern.] 8⁰. 78 S. Luzern, Räber & Comp. M. 1.—.

F. Zur Wiederherstellung der Klosterkirche in Trebnitz. (Deutsche Bauzeitung, 1899, S. 365 u. 373.)

Fabriczy, C. von. Der Triumphbogen Alfonsos I. am Castel Nuovo zu Neapel. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 3 u. 125.)

Faerber. Wandschmuck in der Sacristei des Domes zu Volterra. (Zeitschrift f. Bauwesen, 1899, S. 207.)

Faloci Pulignani, M. Notizie istoriche della chiesa della Madonna delle Grazie in Foligno. Terza edizione. Foligno, stab. tip. F. Campitelli, 1898. 8⁰. p. 26.

F. B. P. Per la facciata della basilica di s. Francesco in Siena. (Arte e storia, XVII, 1898. S. 143.)

— Siena. Duomo vecchio e lavori nuovi. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 20.)

Ferrante, Don. I castelli di terra di Bari. Gioia del Colle. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 193.)

Ferrari, Giulio. Bartolomeo Spani, architetto, scultore ed orefice (1468 † ?) (L'Arte, II, 1899, S. 125.)

Fischer, G. A. Schloss Burg a. d. W. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 69.)

Forrer, R. Malerische Intérieurs aus dem Schlosse Issogne. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 303.)

Fossey, Jules. Monographie de la cathédrale d'Evreux; par l'abbé J. F., ancien vicaire de la cathédrale, membre de la Société française d'archéologie. Illustrations de M. Paulin Carbonnier, In-4⁰, VII, 231 p. Evreux, impr. Odieuvre. 1898.

Fournier-Sarlovèze. Les châteaux de France. Vaux-le-Vicomte. (La revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 397, 529.)

— Les Châteaux de France. Vaux-le-Vicomte. In-4⁰, 28 p. avec grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, 28, rue du Mont-Thabor. [Extrait de la Revue de l'art ancien et moderne (numéros de novembre et décembre 1898).]

Frézon, Valéry. Historique de l'ancien hôtel de ville de Montdidier, In-8⁰, 19 p. avec grav. Montidier, impr. Carpentier. 1899.

Gardin, A. Monografia di Castello Roganzuolo. Conegliano, tip. lit. Antonio De Beni, 1898. 8⁰ fig. p. 27.

Gauthier, Jules. L'Ancienne Collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon et son portail à figures du XIIIe siècle; par J. G., archiviste du département du Doubs. In-8⁰, 16 pages et planches.

Besançon, imprimerie Dodivers. [Extrait des Mémoires de la Société d'émulation du Doubs (7e série, t. 2, 1898).]

Geistberger. Beschreibung der ehemal. Stifts-, nunmehr. Pfarrkirche zu Mondsee. (Christliche Kunstblätter, Linz, XXXIX, 5—6.)

Geyer. Die Räumlichkeiten der Königlichen Hofapotheke im Berliner Schlosse. (Hohenzollern - Jahrbuch, II, 1898, S. 227.)

Gillard, G. Gallardon; Son église paroissiale; Ses chapelles. In-8⁰, 118 pages avec 22 gravures et vignettes. Vannes, imp. Lafolye. Paris, libr. Lechevalier. 1899. [Tiré à 250 exemplaires. Extrait des Archives historiques du diocèse de Chartres (année 1899).]

Gladbach, Prof. F. Charakteristische Holzbauten der Schweiz vom 16. bis 19. Jahrh., nebst deren inneren Ausstattung. Nach der Natur aufgenommen. 32 Taf. in Lichtdr. u. mehrere Texttaf. m. zahlreichen Illustr. im Text. 2. [Titel-]Aufl. gr. Fol. 22 S. Berlin (1890), B. Hessling. In Mappe M. 36.—.

Gout, Paul. L'histoire et l'architecture française au Mont Saint-Michel. Gr. in-8⁰, VI, 248 p., avec 84 grav. 17 pl. doubles et 3 pl. simples hors texte. Paris, Aulanier. 1899. Fr. 7.50.

Granges de Surgères, de. La Cathédrale de Nantes. Documents inédits (1631), publiés par le marquis de G. de S., correspondant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8⁰, 19 p. Paris, imp. Plon, Nourrit et Ce. 1898.

Groeschel, Julius. Das Chörlein am Pfarrhofe von St. Sebald in Nürnberg. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 93.)

Grösser, Matthäus. Die kirchlichen Kunstdenkmale in Gutaring. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 130.)

— Die Pfarrkirche zu Zeltschach. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 209.)

Grueber, Paul. Die Kirche St. Cosmas und Damian in Kärnten. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 199.)

— Die Kirche zu Wabelsdorf in Kärnten. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 90.)

— Die Rosenkranzkirche in Maria-Wörth und die Kirche in Zeltschach. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXIV, 1898, S. 202.)

Guasti, G. Le cappelle Rucellai in s. Pancrazio [in Firenze], col sepolcro del Redentore simile a quello di Gerusalemme, eseguito nel secolo XV. Firenze, soc. tip. Fiorentina, 1899. 8⁰. p. 14.

Guggenheim, M. Il palazzo Papadopoli in Venezia; architettura interna, decorazione murale, ammobigliamento. Venezia, Giuseppe Battaglia edit. (tip. Emiliana), 1899. 4⁰ fig. p. 9, con trentaquattro tavole.

Guide des visiteurs de l'abbaye de Notre-Dame de Fontgombault. In-18 jésus, 24 pages. Paris, imp. Levé.

Gurlitt, Cornelius. Die Baukunst Frankreichs. 6.—7. Lfg. gr. Fol. (50 Lichtdr.-Taf.) Dresden, Gilbers. In Mappe à M. 25.—.

Haenel, Erich. Spätgotik u. Renaissance. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Architektur vornehmlich im 15. Jahrh. Lex. 8⁰. VII, 116 S. m. 60 Abbildgn. Stuttgart, P. Neff Verl. M. 5.—.

Hager, Georg. Das gothische Bürgerspital in Brunau am Inn. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 128.)

— Mittelalterliche Kirchhofkapellen in Altbayern. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 161.)

Halm, Philipp. Das Schloss Brühl bei Köln. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XII, 1899, Nr. 5.)

— Die Abteikirche von Maursmünster. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 541.)

Hasak, Max. Die Kirchen Gross St. Martin und St. Aposteln in Köln. (= Die Baukunst, hrsg. v. R. Borrmann u. R. Graul, 1. Jahrg., 11. Heft.) Fol. 16 S. m. Abbildgn. u. 7 Taf. Berlin, W. Spemann. M. 3.—.

Haudeck, Joh. Die Johannescapelle am Eisberge bei Kameik. (Mittheilungen des Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, 38. Jahrg., Nr. 1.)

Haupt, Albr. Backsteinbauten der Renaissance in Deutschland. gr. Fol. 25 Taf. m. 11 S. Text. Frankfurt a. M., H. Keller. In Mappe M. 25.—.

Hedemann, P. v. Die ältere Geschichte der Kirche zu Westensee. (Zeitschr. d. Gesellschaft f. Schleswig-Holsteinische Geschichte, 28. Bd.)

Helbig, Jules. L'abbaye et les cloîtres de Moissac. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 25.)

— L'achévement de la tour de St.-Rombaut à Malines. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 185.)

Hellmessen. Die Deutschherrnkirche in Prag. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XII, 1899, No. 1.)

Helmken, Frz. Theod. Der Dom zu Coeln, seine Geschichte u. Bauweise, Bildwerke u. Kunstschätze. 4. Aufl. Ein Führer f. die Besucher. 8⁰. VI, 164 S. m. Abbildgn. Köln, J. & W. Boisserée. M. 1.50.

Heyberger, Greg. ABC des romanischen u. gotischen Baustils. Ein Leitfaden zum Studium u. Verständnis der roman. u. got. Bauordng. Neue [Titel-]Ausg. Lex. 8⁰. 36 S. m. Abbildgn. u. 13 Doppeltaf. Freiburg i. B. (1892), Herder. M. 2.—.

Hiatt, Charles. Beverley Minster: An Illustrated Accounts of its History and Fabric. (Cathedral Series.) 8vo, p. 136. G. Bell. 1/6.

Hoffmann, Joseph. Gothische Nachblüthler. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 87.)

Hofmann, Albert. Zur Entwickelungsgeschichte der frühmittelalterlichen Baukunst. (Deutsche Bauzeitung, 1899, S. 170, 182, 326 u. 330.)

Holtzinger, Heinrich. Die altchristliche und byzantinische Baukunst. 2. Aufl. (= Handbuch der Architektur, hrsg. v. J. Durm. 2. Thl. Die Baustile. Historische u. techn. Entwickelung. 3. Bd. 1. Hälfte.) Lex. 8⁰. VII, 172 S. m. 278 in den Text eingedr. Abbildgn., sowie 5 in den Text eingeh. Taf. M. 12.—.

— Die Sophienkirche u. verwandte Bauten der byzantinischen Architektur. (= Die Baukunst, hrsg. v. R. Borrmann u. R. Graul, 1. Jahrg., 10. Heft.) Fol. 14 S. m. Abbildgn. u. 7 Taf. Berlin, W. Spemann. M. 3.—.

Hotzen. Der romanische Kirchenbau und seine Entstehung am Nordrande des Harzes. (Christliches Kunstblatt, 1898, S. 153 u. 163.)

Houdebine, Timothée L. Le Prieuré de la „Haie-aux-Bons-Hommes-lez-Angers". Son église et les peintures qui le décorent. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 213 u. 275.)

Houdek, V. Die Kirche in Borstendorf (Bořitov) und Lautschitz in Mähren. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 128.)

Hubinont, Olivier. Description du palais royal de Mariemont, en 1628—1832. (Documents et rapports de la Société paléontologique et archéologique de l'arrondissement judicaire de Charleroi, t. XXI, 1897.)

— L'ancien château féodal de Morlanwelz, 843—1417. (Documents et rapports de la Société paléontologique et archéologique de l'arrondissement judicaire de Charleroi, t. XXI, 1897.)

Huffschmid, M. Zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. (Neues Archiv f. d. Geschichte d. Stadt Heidelberg u. d. rhein. Pfalz, III, 3—4.)

Hunziger, J. Das Bauernhaus des Grossherzogtums Baden, verglichen mit demjenigen der Schweiz, II. (Schweiz. Archiv f. Volkskunde, 2. Jahrg. 1898, 3. Lfg., S. 193.)

— Das Schweizerhaus nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt. Abschnitt 1. 8⁰, Aarau, H. R. Sauerländer & Co., 1900.

Hutin, Félix. (Frère Macédone.) Notes pour servir à l'histoire de l'église de Saint-Hubert. (Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg, LIIe année, t. XXXIII, 1898.)

Hymans, Henri. A quelle époque fut terminée la tour de Notre-Dame d'Anvers? Anvers, imprimerie veuve De Backer, 1899. In-8⁰. 12 p. [Extrait du Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique.]

Jacobs-Kirche, Die romanische, zu Mölten bei Bozen. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXIV, 1898, S. 239.)

Jadart, H. et L. **Demaison.** Les inscriptions commémoratives de la construction d'églises dans la région rémoise et ardennaise. (Bulletin monumental, 1898, S. 189.)

— — Les Inscriptions commemoratives de la construction d'églises dans la région rémoise et ardennaise du Xe au XVIIe siècle; par H. J. et L. D., membres de la Société française d'archéologie. In-8⁰, 32 pages. Caen, impr. et libr. Delesques. 1899. [Extrait du Bulletin monumental (année 1898).]

— — Monographie de l'église de Rethel (Ardennes); par H. J. et L. D., mem-

bres de la Société française d'archéologie. In-8⁰. 100 p. Dôle, imprim. Bernin, Paris, lib. Picard et fils. [Extrait de la Revue historique et ardennaise (mars à juin 1899).]

Jamart, Edm. Conférence sur la restauration de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles. (Annales de la Société archéologique de l'arrondissement de Nivelles, t. VI, 1898.)

Joly, Hub. Meisterwerke der Baukunst u. des Kunstgewerbes u. ihre Schöpfer. 9.—11. Lfg. 4⁰. (à 23 Lichtdr.-Taf.) Leipzig, K. F. Koehler. [9. 11. Italien IV. V. (1. Bd. kplt. [131 Taf. m. XII, XIII u. II S. Text.] — 10. Deutschland IV. (1. Bd. kplt. [138 Taf. m. XVII, XI u. II S. Text.] à M. 2.—.

J(ordan, Dr. A.) Die Kirche in Hillentrup. (Lippische Post, 31. Januar 1899, No. 26.)

Karl. Le préjugé de la restauration des monuments: A propos de la cathédrale de Tournai. (La Fédération artistique, octobre 1898, No. 1.)

Katcheretz, G. Les ruines de Merv. (Revue archéologique, 3e série, t. 34, 1899, S. 108.)

Katharinen-Kirche, Die, zu Cogolo. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 33.)

Kathedrale, Die, in St. Gallen. Text u. Oberleitg. v. Adf. Fäh. Hrsg. v. Mor. Kreutzmann. 3. Aufl. Fol. (Lichtdr.-Taf. 1—10.) Zürich, M. Kreutzmann. In Mappe, pro kplt. M. 36.—.

Kergrist, François de. L'Église de Saint-Jean-du-Doigt (histoire et description). In-8⁰, 24 p. et grav. Caen, imp. et lib. Delesques. 1899. 1 fr. 50. [Extrait du Compte rendu du congrès tenu à Morlaix, en 1890, par la Société française d'archéologie.]

Kick, W. und Bertold **Pfeiffer.** Barock, Rokoko und Louis XVI. in Schwaben und der Schweiz. Hrsg. von W. K., Architekt; Text von B. P. F⁰. 80 Lichtdr.-Taf. u. 8 Taf. Pläne. Stuttgart, Carl Ebner, [1897].

Kirsch, J. P. Die christlichen Cultusgebäude in der vorconstantinischen Zeit. (Festschrift z. 1100jähr. Jubiläum d. Deutsch. Campo Santo in Rom, Freiburg, 1897.)

Kitchin, G. W, The Great Screen of Winchester Cathedral. 3rd ed., Revised and Completed by W. R. W. Stephens, B. D. With an Appendix Showing the Reparations of the Nave, Vaulting and Roofs. Imp. 8vo, p. 94. Simpkin. 2/6.

Knebel, Konrad. Künstler und Gewerke der Bau- und Bildhauerkunst in Freiberg sowie deren Werke, von 1380 bis 1800. (Mittheilungen vom Freiberger Alterthumsverein, 34. Heft.)

Knitterscheid, E. Die Abteikirche St. Peter auf der Citadelle in Metz. (Jahrbuch d. Gesellsch. f. lothring. Gesch. u. Alterthumskde., 1898.)

Kohte, J. Von der mittelalterlichen Stadtmauer in Posen. (Zeitschrift d. histor. Gesellschaft f. die Provinz Posen, XIV, 1899, S. 141.)

Kopietz. Die vier Stadtthore der Stadt Frankenstein. (Zeitschrift des Vereins f. Geschichte und Alterthumskunde Schlesiens, 33.)

Kr. G. Die Schlösser Rosenberg und Rosenburg bei Herisau. (St. Galler Tagblatt, 1898, Mai.)

Kroutil, Alois. Die Rund-Capelle zu Teinitz an der Sázava in Böhmen. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 103.)

Kulstrunk, Franz. Der Thurm zu Felben. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXIV, 1898, S. 213.)

Lacoste, F. Le Village et l'Église de Saint-Philibert, au diocèse de Dijon; par l'abbé F. L., chanoine de la cathédrale de Dijon. In-32, 176 pages et grav. Dijon, impr. Jobard. 1899.

Lambin, Émile. La cathédrale de Soissons. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 441.)

Lanore, Maurice. Reconstruction de la façade de la cathédrale de Chartres au XIIe siècle. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 328.)

Lassus. Les flèches de la sainte Chapelle de Paris. (L'Ami des monuments, XII, 1898, S. 257.)

Laube, Franz. Die Pfarrkirche der Stadt Teplitz. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 196.)

Laurent, Ch. L'hôtel de Busleyden à Malines. (Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg, LIIe année, t. XXXIII, 1898.)

Lauzun, Philippe. Le Château de Gavaudun, en Agenais (description et histoire); par P. L., membre de la Société française d'archéologie. Grand in-8⁰. 69 p. avec grav. et plans. Agen, Imp. agenaise. 1899.

Lava, B. Sedici pile dell' acqua santa e specialmente quella ignota di Montortone. (Arte ital. dec. e ind., VII, 7.)

Le Faverais, H. Histoire de Lonlay-l'Abbaye depuis les temps les plus anciens, avec une monographie complète de l'ancienne église abbatiale et de l'église actuelle de Lonlay, et une histoire du fief de Fredebise, de la ville et château de Domfront et Notre-Dame-sur-l'Eau; par H. Le F., président du tribunal civil de Mortain. In-8⁰, 447 p. avec plan et grav. Mortain, imp. et lib. Leroy. 1898.

Lefèvre-Pontalis, Eugène. L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle; par E. L.-P., ancien élève de l'Ecole des chartes. T. 2. 3e livraison. Grand in-4⁰, 112 p. et planches 18 à 46, 24 bis et 26 bis. Paris, imp. et lib. Plon, Nourrit et Ce. 1897.

Lehfeldt, Paul. Gotische Baukunst. (Sitzungsbericht IV, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlich. Gesellschaft.)

Lemmens, Leonh. Das Kloster der Benediktinerinnen ad sanctam Mariam zu Fulda. In seiner geschichtl. Entwicklg. dargestellt. gr. 8⁰. VI, 71 S. m. 1 Taf. Fulda, Fuldaer Actiendruckerei. M. 1.20.

Liber. Pro una scala, [a proposito del restauro della scala esterna del palazzo comunale di Perugia]. Perugia, tip. Umbra, 1899. 16⁰. p. 37. [Estr. dalla Provincia, nº 4, 26 gennaio 1899.]

Licht, Hugo. Ein Stadtbaumeister der deutschen Renaissance. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 501.)

Lichtwark, Alfred. Palastfenster und Flügelthür. 8⁰. XII, 181 S. Berlin, B. & P. Cassirer, 1899.

Lind, Karl. Die Façade der Dominicaner-Kirche in Wien. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 123.)

Lobetti-Bodoni, Alb. La cappella del s. Sepolcro (coro della chiesa di s. Giovanni in Saluzzo), tomba dei marchesi di Saluzzo. Saluzzo, tip. lit. fratelli Lobetti-Bodoni, 1898. Fo fig. p. 103, con sei tavole. [I. Tempi, luoghi e uomini. — II. I marchesi di Saluzzo. 1. I primi marchesi. 2. I marchesi che idearono e costrussero la cappella. 3. Gli ultimi marchesi. — III. Del monumento in generale. 1. Lo stile architettonico. 2. I documenti. 3. L'esterno del monumento. 4. L'interno. 5. Artefici, materiale e lavorazione. — IV. Il monumento nei particolari. 1. I particolari dell'esterno. 2. I particolari dell'interno. — Per l'esposizione generale italiana di Torino, 1898.]

Longfellow, William P. P. The Column and the Arch: Essays on Architectural History. With Illustrations. 8vo, p. vi,301. Low. 10/5.

Lovarini, Emilio. Le ville edificate da Aloise Cornaro. (L'Arte, II, 1899, S. 191.)

Lüdecke, C. Rathhaus zu Breslau. Erneuerungs-Arbeiten in den J. 1884 bis 1891. Amtliche Veröffentlichg. der Stadt Breslau. gr. Fol. 13 (4farb.) Taf. m. 12 S. Text. Breslau. (Berlin, E. Wasmuth.) In Mappe M. 30.—.

Lutsch, H. Der Thurm der St. Adalbert-Kirche in Breslau und andere Thurmfragen. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 85.)

— Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preussischen Staates. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 562.)

M., X. B. de. La maison du Miroir où des Chartreux à Dijon. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 112.)

M. A. und **G. R.** Burgen und Schlösser im Berner Oberland, nach alten Urkunden. Thun, Burgistein, Strättlingen, Spiez, Uttigen. Aus der Handveste von Thun 1264. Oberhofen am Thunersee. 12⁰. III, 91 S. Thun, J. J. Christen, 1898. M. 1.—.

Mänz, A. Das „Essighaus" in Bremen. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1898, 8.)

— Das Rathhaus in Bremen. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1898, 11.)

Maître, Léon. Une église carolingienne à Saint-Philbert de Grandlieu (Loire-Inférieure). (Bulletin monumental, 1899, S. 127.)

— Une église carolingienne à Saint-Philbert - de - Grandlieu (Loire - Inférieure); par L. M., archiviste de la Loire-Inférieure. In-8⁰, 41 p. et grav. Caen, imp. et lib. Delesques. 1899. [Extrait du Bulletin monumental (année 1898).]

Manfredi, Manfredo E. Le condizioni statiche del palazzo ducale di Venezia: relazione della commissione della r. accademia di belle arti. Venezia, stab. tip. lit. C. Ferrari, 1899. 8⁰. p. 12.

Manuale dell' architetto, compilato sulla traccia del Baukunde des Architekten da distinti ingegneri e architetti, sotto la direzione dell' ing. architetto Daniele Donghi. Disp. 28—30. Torino, Unione tipografico-editrice. 1898. 8°. fig. p. 389—508. L. 1 la dispensa.

Marignan, A. Le portail occidental de Notre-Dame de Chartres. (L'ami des monuments, XIII, 1899, S. 115.)

— Le Portail occidental de Notre-Dame de Chartres. In-8°, 13 p. Châlon-sur-Saône, imp. Bertrand. Paris, lib. Bouillon. 1898. [Extrait du Moyen-Age (année 1898).]

Marshall, Hans. Der Dom zu Freiburg. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 241.)

Masse, H. J. L. J. The Cathedral Church of Gloucester: A Description of its Fabric and a Brief History of the Episcopal See. With 49 Illustrations. (Bell's Cathedral Series.) 8vo, p. 142. G. Bell. 1/6.

Matthaei, Adb. Deutsche Baukunst im Mittelalter. (=Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständl. Darstellgn. aus allen Gebieten des Wissens, 8. Bdchn.) 8°. IV, 156 S. m. Abbildgn. Leipzig, B. G. Teubner. M. —.90.

Mauceri, Enrico. Colonne tortili così dette del tempio di Salomone. (L'Arte, I, 1898, S. 377.)

Mehlis. Romanische Jahreszahlen an deutschen Burgen. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins d. deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 47. Jahrg., Nr. 5—6.)

Meier, P. J. Zur Baugeschichte frühmittelalterlicher Krypten. I. Die Hildesheimer Domgruft. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 109.)

Melani, Alfredo. Da Carrara: l'antico coro marmoreo, della Cattedrale. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 137.)

— Il Formenton e „la Loggia" di Brescia. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 161.)

— Il pulpito esterno della Cattedrale di Prato. Vi entri il Brunellesco? (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 59.)

— „La Badia Fiesolana" presso S. Domenico (Fiesole). (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 60.)

— La decorazione esterna del Battistero di Firenze. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 60.)

Melani, Alfredo. Manuale di architettura italiana antica e moderna. Terza edizione rifatta. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Umberto Allegretti), 1899. 16° fig. p. xxij. 459, con sessantasette tavole. [1. Architettura etrusca. 2. Architettura italo-greca. 3. Architettura romana. 4. Appendice. 5. Architettura paleo-cristiana. 6. Architettura bisantina e sue trasformazioni immediate. 7. Architettura lombarda e sue trasformazioni immediate. 8. Architettura gotica. 9. Architettura del rinascimento. 10. Architettura barocca. 11. Architettura neo-classica e moderna.]

— Su la porta Stanga di Cremona e su altro. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 138.)

Mély, F. de. La pose de la première pierre de la Ste Chapelle. (La Chronique des arts, 1899, S. 24.)

Merz, W. Aargauische Burgen. II. Urgiz bei Densbüren. (Taschenbuch des histor. Vereins des Kantons Aargau, 1898, Aarau, Sauerländer.)

Métivier, R. Monographie de la basilique de Saint-Just de Valcabrère (Haute-Garonne); par R. M., architecte des monuments historiques. In-8°, 46 p. et 13 planches. Toulouse, imp. et lib. Privat. 1899. [Société régionale des architectes du midi de la France.]

Mielke, Robert. Blockbaukirchen in der Mark Brandenburg. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 78.)

Molmenti, Pompeo. Il palazzo dei dogi e la biblioteca di s. Marco. Venezia, tip. C. Ferrari, 1899. 8°. p. 11. [Estr. dagli Atti del r. istituto veneto di scienze, lettere ed arti, tomo LVII (1898—99).]

Mommert, Carl. Die hl. Grabeskirche zu Jerusalem in ihrem ursprünglichen Zustande. Mit 22 Abbildgn. im Texte u. 3 Kartenbeilagen. gr. 8°. VIII, 256 S. Leipzig, E. Haberland. M. 5.50.

Monget, Cyprien. La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des archives de Bourgogne; par C. M., membre de la commission des antiquités de la Côte-d'Or. Dessins d'Étienne Perrenet. T. 1er. Grand in-8°, XIV, 445 p. et plan de Dijon au XVIe siècle. Neuville-sous-Montreuil, imp. Arnauné. 1898.

Monti, E. La chiesa di s. Giovanni in Argentella presso Palombara Sabina. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno IV, 1898, S. 122.)

Morelli, Mario e **Conforti,** Lu. La cappella del monte di pietà nell' edificio omonimo del banco di Napoli. Napoli, tip. di Gennaro M. Priore, 1899. 8⁰. p. 41, con quattro tavole. L. 1.

— Romualdo. L'architettura attraverso i secoli: decorazione-ammobiliamento. Fasc. I. Venezia, stab. tip. Nodari, 1898. 4⁰. p. 1—16. Cent. 50 il fascicolo.

Mortet, Victor. Étude archéologique sur l'église abbatiale Notre-Dame d'Alet (Languedoc, Aude). (Bulletin monumental, 1898, S. 97 u. 513.)

— Note sur l'architecte de l'église des Cordeliers de Paris au XIIIe siècle. (Bulletin monumental, 1899, S. 70.)

Motta, E. Architetti, ingegneri militari e mastri da muro luganesi all' estero nel seicento. (Bolletino storico della Svizzera Italiana, 1899, Nr. 1—3.)

Müller, Rudolph. Das Gotteshaus in Maffersdorf bei Reichenberg in Böhmen. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F, XXV, 1899, S. 102.)

Mummenhoff, Ernst. Die Kaiserburg zu Nürnberg. (Deutsche Bauzeitung, 1899, S. 189.)

Nasaalli Rocca, Giuseppe. Restauri architettonici. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 139.)

Neuwirth, Josef. Das Münster zu Ulm. (= Die Baukunst, hrsg. v. R. Borrmann und R. Graul, 1. Jahrg., 12. Heft.) Fol. 24 S. m. Abbildgn. u. 7 Taf. Berlin, W. Spemann. M. 3.—.

— Die Ordnung der Krummauer Steinmetzen, Maurer und Zimmerleute aus dem Jahre 1564. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, 37. Jahrg. Nr. 4.)

— Zur Geschichte einiger Prager Kirchen aus einem Testamente v. J. 1392. (Mittheilungen des Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, 38. Jahrg., Nr. 1.)

Notes sur le château de Vaite. Son histoire et ses ruines. In-16, 8 p. Besançon, imprim. Jacquin.

Oechelhaeuser. Kloster Brombach. (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn. d. kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 8.)

Orsi, Paolo. Nuove Chiese Bizantine nel territorio di Siracusa. (Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 613.)

Overvoorde, J. C. De onze lieve vrouwe of groote kerk te Dordrecht. (Oud-Holland, XVI, 1899, S. 212.)

Paoletti, Pietro. L'architecture et la sculpture de la renaissance à Venise: recherches historico-artistiques. Seconde partie (La renaissance), traduit par Le Monnier. Venise, Ferdinando Ongania édit. (impr. Emilienne), 1899. 8⁰. p. 375.

Papa, U. Una questione d'arte per la Loggia di Brescia. (Rivista d'Italia, I, 8.)

Pauli, Gustav. Die Originalzeichnungen Wendel Dietterlin's zu seinem Architekturbuch. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 281.)

Pestalozzi, Carl. Die St. Magnus-Kirche in St. Gallen während tausend Jahren 898—1898. Mit 27 Abbildgn. St. Gallen, Fehr, 1898.

Pezzo, Nicola del. La cappella di San Giovanni del Pappacoda. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 185.)

Pf. Walkenried. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 11.)

Pfeifer, Hans. Die Peterscapelle des ehemaligen St. Ludgeriklosters bei Helmstedt. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 21.)

— Kloster Kemnade und seine Kirche. (Zeitschrift f. Bauwesen, 1899, S. 349.)

Picard, Edmond. L'église de Fantoft. (Art moderne, 1898, No. 33.)

Piper, O. Deutsche Burgen. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 47. Jahrg., Nr. 4.)

— Einige Besonderheiten österreichischer Burgen. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 70.)

Portal, Das, am Quintius-Kirchhof in Mainz. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 552.)

Prato, C. da. Genova; chiesa della ss. Nunziata del Guastato: storia e descrizioni. Genova, tip. Luigi Sambolino e figlio, 1899. 8⁰. p. viij, 183. L. 2.50.

Prelle de la Nieppe, Edgar de. Église de l'abbaye de Villers. (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, 1899, S. 37.)

— Les travaux de restauration de l'église collégiale de Sainte-Gertrude, à Nivelles. (Annales de la Société archéologique de l'arrondissement de Nivelles, t. VI, 1898.)

Prokop. Die Krypta der ehemaligen Stiftskirche zu Klosterbrück bei Znaim. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV. 1899, S. 91.)

Pulido López, Luís, y **Díaz Galdós,** Timoteo. Biografía de D. Ventura Rodríguez Tizón, como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en el siglo XVIII, por D. L. P. L. y D. T. D. G., Archiveros bibliotecarios. Madrid. Impr. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús. 1898. En fol., 138 págs. y 10 láminas en fototipia. Tela. 12,50 y 13,50. [Biblioteca del Resumen de arquitectura.]

Pyl, Thdr. Geschichte der Greifswalder Kirchen. Nachträge. 2. Hft., nach den Kirchenrechn. hrsg. gr. 8⁰. VIII, 99 S. Greifswald, L. Abel in Komm. M. 1.80.

Quarré-Reybourbon, L. L'Eglise et la Paroisse du Sacré-Cœur de Lille; par L. Q.-R., paroissien du Sacré-Cœur. In-16, 157 pages avec 25 planches photogravure. Lille, imprimerie Lefebvre-Ducrocq; à l'église du Sacré-Cœur et chez les libraires de la ville. 1898.

Rahn, J. R. Architekturdenkmäler d. Cant. Thurgau. 11.—14. Lfg. Zürich, Antiquar. Gesellsch. à M. —.40.

— Beobachtungen über die Bauart und die Ausstattung des Grossmünsters in Zürich. (Fortsetzung.) (Anzeiger f. schweizer. Altertumskde., XXXI, 1898, S. 68, 114.)

— Beobachtungen üb. die Bauart u. die Ausstattung des Grossmünsters in Zürich. [Aus: „Anzeiger f. schweiz. Altertumskde."] Lex. 8⁰. 32 S. m. 18 Illustr. u. 2 Farbendr.-Taf. Zürich, Fäsi & Beer in Komm. M. —.80.

Raschdorff, Otto. Palast-Architektur von Oberitalien u. Toscana vom XIII. bis XVII. Jahrh. (3. Bd.) Venedig. 3. Lfg. gr. Fol. (9 Lichtdr.-, 9 lith. u. 1 farb. Taf.) Berlin, E. Wasmuth. M. 28.—.

Reber, B. Deux fragments d'architecture gothique. [Goth. Weihwasserstein, gefunden in den Häusern Nr. 5—7 der Rue des Etuves in Genf; Fiale vermutlich aus der Cistercienser-Abtei Bellerive.] (Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Genève, t. II, livr. 2, 1899.)

Renard, Edmund. Das Palais Thurn und Taxis in Frankfurt a. M. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 539.)

Renard, Heinrich. Die katholische Pfarrkirche zu Münster bei Bingen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 353.)

Restauri al tempio di s. Croce. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 147.)

Richter, Martin. Der Hallenhof des Schlosses zu Butschowitz in Mähren. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XII, 1899. Nr. 3.)

Riedl. Reste einer alt-christlichen Basilica im Boden Celeja's. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXIV, 1898, S. 219.)

Riehl, Berthold. Ist Oberitalien das Stammland des norddeutschen Backsteinbaues? (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 106.)

Rinder, Frank. Recent Losses in Old London. (The art journal, 1899, S. 240.)

Ritscher, E. Die Kirche St. Andrea in Mantua. (Zeitschrift f. Bauwesen, 1899, S. 1 u. 181.)

— Die Kirche S. Andrea in Mantua. [Aus: „Ztschr. f. Bauwesen".] gr. Fol. (17 S. m. 2 Abbildgn. u. 7 z. Tl. farb. Taf.) Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 12.—.

Rochemonteix, Ad. de. Les Eglises romanes de l'arrondissement de Mauriac; par M. A. de R., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8⁰, 40 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Paris, Impr. nationale. 1899. [Extrait du Bulletin archéologique (1898).]

Romstorfer, K. A. Die alte griechisch-orthodoxe Pfarrkirche in Wolczynetz und die zu Toporoutz. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 194.)

— Die Restaurirung der Miroutz-Kirche in Suczawa (Bukowina). (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899. S. 111.)

— Griechisch-orientalische St. Georgs-Kirche in Suczawa. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 47.)

Rosmaël, Fr. Die Holzkirche St. Corporis Christi in Gutty, Filiale der Pfarrkirche zu Trzyciez, Oest.-Schlesien. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 98.)

Rotta, Pa. Il castello di Milano. Milano, tip. edit. Artigianelli, 1899. 16⁰. p. 34.

Rouvier, Fréd. Les Grands Sanctuaires de la Très-Sainte Vierge en France; par le P. F. R., de la Compagnie de Jésus. Grand in-4⁰, 434 p. avec grav. Tours, imprim. Mame; libr. Mame et fils. 1899.

Rovere, Antonio della. Il lato orientale del palazzo ducale di Venezia in pericolo. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 9.)

Rubbiani, Alf. La cappella centrale dell' abside in s. Francesco ricostruita con pensiero votivo per la pace dei popoli, data al culto divino il 18 maggio 1899, quando aprivasi in Olanda una conferenza internazionale per la pace: nota illustrativa. Bologna, soc. tip. già Compositori, 1899. 16⁰. p. 16.

Sackur. Der „Runde Thurm“ in Andernach a. Rh. (Zeitschrift f. Bauwesen, 1899, S. 579.)

Sauvageot. Rapport de l'architecte sur le projet de restauration de l'église saint-Pierre de Montmartre à Paris. (L'ami des monuments, XII, 1898, S. 336.)

Savini, Fr. S. Maria Aprutiensis ovvero l'antica cattedrale di Teramo: studio storico-artistico, corredato di un'appendice epigrafica. Roma, tip. Forzani e C., 1898. 8⁰. p. 112, con otto tavole.

Savio, Car. Fedele. L'antica chiesa di s. Giovanni Battista in Piasco: studi e pagine di storia piaschese. Saluzzo, tip. edit. vesc. s. Vincenzo di G. Martini e C., 1899. 16⁰. p. 53. Cent. 50.

Scatassa, E. Urbino. La chiesuola della Madonna dell'Omo. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 93.)

Schäfer, Karl. Die Kirche zu Jung-St. Peter in Strassburg. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 2.)

Schmitt, Franz Jacob. Deutsche Sechsecks-Basiliken in Wimpfen am Neckar und Metz an der Mosel. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 379.)

— Die Sanct Magnuskirche der Benedictiner-Abtei Füssen im Allgäu. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 300.)

Schnittger, Doris. Die St.-Laurentii-Kirche zu Itzehoe in Holstein. (Christliches Kunstblatt, 1898, S. 182.)

Schumacher, Fritz. Leon Battista Alberti und seine Bauten. (= Die Baukunst, hrsg. v. R. Borrmann u. R. Graul, 2. Serie, 1. Heft.) Fol. 22 S. m. Abbildgn. u. 7 Taf. Berlin, W. Spemann. M. 4.—.

Schwarz, Joh. Die kaiserl. Sommerresidenz Favorita auf der Wieden in Wien 1615—1746. Lex. 8⁰. III, 128 S. m. 4 Abbildgn. Wien u. Prag, F. Tempsky. Leipzig, G. Freytag. M. 3.50.

Schweitzer, L. Die ehemalige Klosterfactorei in Carden an der Mosel. (Zeitschrift f. Bauwesen, 1899, S. 209.)

Scipioni, G. S. La chiesa di s. Pietro in Valla a Fano. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 229.)

Scott, Leader. [Lucy Baxter.] The Cathedral Builders: The Story of a Great Masonic Guild. With 83 Illusts. Roy. 8vo, p. 452. Low. 21/.

Selvelli, Ces. I restauri al palazzo dei Malatesta di Fano. Fano, soc. tip. Cooperativa, 1899. 16⁰. p. 16. [Estr. dall'Annunziatore di Fano.]

Shore, Rev. T. Teignmouth. Worcester Cathedral. Illustrated by Hedley Fitton. Cr. 8vo, p. 64. Isbister. 1/.

Sitte, Alf. Zur Geschichte der Wiener Hofburg-Capelle. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV. 1899, S. 203.)

Sozzifanti, Alessandro. La chiesa di s. Paolo in Pistoia. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 21.)

— S. Michele a Groppoli. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 42.)

Sponsel, J. L. Die Entstehung des Zwingers zu Dresden und die Tage seines Glanzes. (Verhandlungen des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin, 1899, 7.)

Starck, A. Die Restauration des Heidelberger Schlosses unter dem badischen Fürstengeschlechte. (Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, IV, 1.)

Steffen, Hugo. Das Zeitalter der Renaissance in Halle a. d. Saale. (Allgemeine Bauzeitung, 1899, 1.)

Stegmann, H. Das Ellinger Thor in Weissenburg am Sand. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XII, 1899, Nr. 7.)

Stein, Henri. L'architecte du château de Romorantin. (Bulletin monumental, 1898, S. 335.)

— L'Architecte du château de Romorantin; par H. S., archiviste paléo-

graphe. In-8^{0}, 8 p. Caen, imprim. et libr. Delesques. 1899. [Extrait du Bulletin monumental.]

Steinbrecht, C. Die Gastkammern im Hochmeisterschloss zu Marienburg i. Pr. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 251.)

— Streifereien durch alte Städte. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 7, 13, 29 u. 46.)

Steinmann, E. Santa Maria in Cosmedin in Rom. (Kunstchronik, N. F., X. 1899, Sp. 321.)

Stiehl. Die Einführung des Backsteinbaues in die nordische Baukunst des Mittelalters. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins d. deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 47. Jahrg., Nr. 7 u. 8.)

Stiftskirche, Die ehemalige, zu Waldhausen. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 105.)

St. Michaelskirche, Die, in Zug. (Zuger Nachrichten, 1898, Nr. 112 u. 113.)

Storia del santuario di Maria ss. delle Grazie situato in Mellea presso Farigliano, scritta da un religioso minore osservante. Mondovi, tip. fratelli Blengini, 1899. 16^{0}. 110 p.

S. Vincenzo in Prato, die Basilika Mailands. (Der Kirchenschmuck, hrsg. v. J. Graus, XXX, 3.)

Theissier, Octave. La Cathédrale de Fréjus. Notes et Documents, accompagnés d'un plan dressé par M. L. Otto, ingénieur civil. In-8^{0}. XV, 31 p. Draguignan, impr. Latil. 1899.

Thiollier, Noël. Notice archéologique sur l'église de Curgy; par N. T., archiviste paléographe, correspondant de la commission des monuments historiques, etc. In-8^{0}, 12 p. et grav. Autun, imp. Dejussieu. 1899. [Extrait des Mémoires de la Société éduenne (nouvelle série, t. 26).]

Tomkowicz, Stanislaus v. Zwei in letzter Zeit restaurirte alterthümliche Häuser in Krakau. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXIV, 1898, S. 225.)

Torre, Ruggiero della. XI° centenario di Paolo Diacono. Il Battisterio di Callisto in Cividale del Friuli. Saggio di uno studio archeol. di R. d. T. 4^{0}. 32 p. con 4 tav. in fototip. Cividale, F. Strazzolini, 1899.

Tosi, C. O. La Madonna del Piano nel Comune di Sesto Fiorentino. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 86.)

u. Die Wiederherstellung des Dominikaner-Klosters in Breslau. (Deutsche Bauzeitung, 1899, S. 383.)

Upmark, Gust. Die Architektur der Renaissance in Schweden (1530—1760). 3. Lfg. Fol. (20 Lichtdr.-Taf. m. illustr. Text S. 17—48.) Dresden, G. Kühtmann. In Mappe M. 20.—.

Valenti, F. Monastero di s. Spirito in Girgenti. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 92.)

Vidier, A. Les Abbayes de Saint-Denis, Saint-Crépin-le-Grand, Sainte-Geneviève et Saint-Père de Melun au XVIe siècle. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1898. [Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 25, 1898). — Ne se vend pas.]

Ville sur-Yllon, Ludovico de la. Il ponte della Maddalena. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 153.)

Viollier, L. Les tours de s. Pierre de Genève. (Schweiz. Bauzeitung, 25. März 1899.)

Vitry, Paul. Documents inédits sur Pierre Biard, architecte et sculpteur du Connétable de Montmorency. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 333.)

Vlaminck, Alph. de. L'église collégiale Notre-Dame à Termonde et son ancien obituaire. Tome Ier, première partie. Termonde, imprimerie A. De Schepper-Philips, 1898. In-8^{0}, 176 p., pll. hors texte. (L'ouvrage complet, fr. 11.25.) [Cercle archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde, publications extraordinaires, n° VIII.]

Vlatte, Jules. L'Eglise Saint-Julien-le-Pauvre de Paris. Monographie de l'église et de ses environs, précédée d'un précis historique, et suivie d'une notice sur le culte catholique grec et sur la vie de M. de Montyon, enterré dans l'église; par J. V., architecte, de la Société des artistes français. In-8^{0}, 52 pages avec 14 planches de relevé, de dessins et de plans. Châteaudun, imp. Prudhomme. 1898.

Volkert, J. Das Kirchengebäude, seine Restaurierung u. sein gottesdienstlicher Schmuck. Nebst e. Anh.: Über Akustik u. zweckmässigste Grösse der Kirchen. Von H. Steindorff. Hrsg. vom Verein f. christl. Kunst in der evangel. Kirche Bayerns. (A. V.) 2. Aufl. gr. 8^{0}. 70 S. m. Abbildgn. Nürnberg, Heerdegen-Barbeck in Komm. M. 1.—.

Wallé, Peter. Aus der Geschichte der Technischen Hochschule in Berlin. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 157, 170, 197, 236, 253, 281, 294.)

Wallfahrtskirche Mariazell, Die, und ihre Restauration. (Der Kirchenschmuck, hrsg. v. J. Graus, XXX, 8.)

Wasserspeier, Die, an den gothischen Kirchen. (Christliche Kunstblätter, Linz, XL, 1.)

Weber, Anton. Die Kirche zu St. Ruprecht in Wien. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 26.)

Wehner, Heinrich. Die Ostung mittelalterlicher christlicher Kirchen. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 97.)

Wiederherstellung, Die, des Metzer Domes. (Deutsche Bauzeitung, 1899, S. 1, 9, 17 u. 1899, S. 177.)

Wie kamen die gothischen Bauten zustande? (Christliche Kunstblätter, XXXIX, 5—6.)

Wimmer. Einige Nachrichten über die ehemal. Klosterkirche in Steyr-Garsten. (Christliche Kunstblätter, Linz, XL, 3.)

Wözl, Alois. Die alte Studentenkirche S. Fridiano in Bologna. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, S. 44.)

Wolff, G. Burg Lauenstein in Oberfranken. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XII, 1899, Nr. 1—4.)

Zachariewicz. Klosterkirche zu Dragomirna. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 113.)

Zmigrodzki, Michael v. Geschichte der Baukunst der Araber und der Bauweise der Mauren in Spanien. Inauguraldiss. Heidelberg, 1899. 8⁰. 91 S.

Sculptur.

Abgrall, J. M. Le retable de Kerdévot. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 472.)

Aldrovandi, Luigi. Il sepolcro di Santa Maria della Vita in Bologna e Nicolò dall' Arca. (L'Arte, II, 1899, S. 174.)

Algermissen, J. L. Die Pietà in St. Gereon zu Köln. (Vom Fels zum Meer, 18. Jahrg., 8. Heft.)

Andromeda von J. P. Melchior. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 266.)

A. V. Maschere di defunti ridotte a busti onorari. (L'Arte, II, 1899, S. 256.)

Babelon, E. Les camées antiques de la Bibliothèque nationale. III. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 33 u. 101.)

Bach, Max. Der Hochaltar des Doms zu Chur. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XVI, 1898, S. 177.)

Bahrfeldt, Emil. Medaille auf Christoph Freiherrn von Schellendorf und dessen Gemahlin Elisabeth Constantia. (Numismatische Zeitschrift, XXX, S. 31.)

Bailo, Luigi. I putti nella decorazione sul monumento ad Agostino d'Onigo nella chiesa di s. Niccolo' a Treviso. (Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 46.)

Battandier, Albert. Une médaille juivi de Notre-Seigneur. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 418.)

Becker, R. Der Bildwerkfries am südlichen Hauptgesims des Rathhauses in Breslau. (Zeitschrift für Bauwesen, 1899, S. 25.)

Beltrami, Luca. Il cavalier Bernino caricaturista (nel III centenario dalla nascita), con disegni inediti. Milano, tip. Umberto Allegretti, 1898. 8⁰ fig. p. 23, con ritratto.

Benigni, Umberto. Una croce a traforo. Appunti sulla iconografia bizantina. (Miscellanea di storia eccles. e studii ausiliari, IV, Roma 1899.)

Bertana, E., **Giorcelli,** G., e **Valerani,** F. Monete e medaglie dell'istituto Leardi di Casale Monferrato, classificate per stati e secondo l'ordine cronologico. Casale Monferrato, tip. Casalese fratelli Tarditi, 1898. 4⁰. p. 46.

Bethune. Épitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVIe siècle, d'après les manuscrits de Corneille Gailliard et d'autres auteurs, par le baron B., docteur en droit, etc. Deuxième partie: West-Flandre (partie méridionale). Bruges, L. De Plancke, 1898. In-4⁰, p. 177-296. 10 fr. [Publication de la Société d'Emulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre.]

Biscaro, Gerolamo. Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara. (L'Arte, II, 1899, S. 88.)

Blanchet, A. Sculptures exécutées par Pierre Biard au château du Louvre, en 1602. (Bulletin de la Société de l'histoire de Paris, 1898, 2.)

Bode, Wilhelm. Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. Unter Leitung von W. Bode herausgegeben von Friedrich Bruckmann. Lieferung LX–LXIII. No. 286: Benedetto Buglioni; 287: Unbekannter Meister um 1490; 288: Sieneser Meister um 1520 (?); 289—305: Desiderio da Settignano.

— Zuschrift an die Redaktion der Kunstchronik. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 315.)

Bösch, Hans. Totenschilde und Grabmäler. (Velhagen & Klasing's Monatshefte, 13. Jahrg., 10. Heft.)

B. P. Document inédit sur Claus Sluter (1405). (La Chronique des arts, 1898, S. 305.)

Branca, Gius. Le porte in bronzo di S. Maria del Fiore: note e impressioni di critica e d'arte. Firenze, tip. di Adolfo Ciardelli, 1899. 16⁰. p. 64.

Brandt, Gustav. Der Ahrensboecker Kruzifixus. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 93.)

Bruijn, Edmond de. Une statue de Madone, au Sart (Liége). (Art moderne, 1898, No. 37.)

Brune, P. Les Sculptures et les Peintures de l'église de Saint-Antoine en Viennois; par l'abbé P. B., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8⁰, 12 pages et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce. 1898.

Buchenau, H. Aeltere Medaillen auf Johann Wolfgang von Goethe. (Blätter für Münzfreunde, 34. Jahrg., 1899.)

Buchwald, Conrad. Adriaen de Vries. Inauguraldiss. Breslau, 1899. 8⁰. 119 S.

— Adriaen de Vries. (= Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge. XXV.) gr. 8⁰. VII, 119 S. m. 8 Taf. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4.—.

Caffaro, Pietro. Tombe e funerali di principi di Savoia e di Savoia-Acaia in Pinerolo. Pinerolo, tip. Chiantore-Mascarelli, 1899. 8⁰. p. 20. Cent. 60. [Estr. dall'opera Notizie e documenti della chiesa pinerolese, vol. IV.]

Carocci, G. Opere Robbiane poco note. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 152; XVIII, 1899, S. 51 u. 69.)

Chabeuf, Henri. Porte de l'église abbatiale de Moutier-Saint-Jean (Côte d'Or). (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 6.)

Chastel de la Howarderie, P. A. du. Un jeton et une médaille relatifs à Tournai. (Ann. de la Soc. histor. et archéol. de Tournai, t. III, S. 95.)

Chiappelli, A. Gli scultori Fiorentini del Quattrocento. (Nuova Antologia, anno XXXIV, fasc. 662.)

Constantini, David A. La Pietà del Bellano. (L'Arte, I, 1898, S. 493.)

Cor, Le, d'ivoire de la cathédrale, au Musée archéologique d'Angers. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 468.)

Cornelius, Karl. Jacopo della Quercia. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 65.)

Craemer, Otto. Die Grabstätte des Reformators Justus Jonas. (Christliches Kunstblatt, 1899, S. 55.)

Crosse d'ivoire, trouvée le 17 juin 1896 dans le tombeau de l'évêque Ulger. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 470.)

Cumont, G. Rectification de quelques erreurs commises par les biographes du célèbre sculpteur Godecharle. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1898, juillet-octobre.)

Dardenne, E. J. Série de bas-reliefs en bois, à l'église de Noville-les-Bois. (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, 1899, S. 101.)

Debièvre, E. Les Urbanistes de Lille. Une pierre tumulaire du XIVe siècle à Lille; par M. E. D., secrétaire-archiviste de la commission historique du département du Nord. Grand in-8⁰, 41 pages. Lille, imprimerie Danel. 1899.

Delille. Artistes lillois oubliés. Les Statues de Lille. Petit in-16, 65 p. Lille, imprim. Lefebvre-Ducrocq; libr. Leleu. 1899. 2 fr. [Petite collection lilloise, IX.]

Delteil, Loys. A propos de la Vénus du sculpteur Pfaff. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 97.)

Dieulafoy. La statuaire polychrome en Espagne. (Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres, 1898, November-December.)

Dimier, L. Le „Tireur d'épine" du Louvre. Fonte Florentine de 1540. (La Chronique des arts, 1899, S. 71.)

Dirlam, M. Kanzel und Sacramentshäuschen in der Laurentiuskirche zu Gang bei Kuttenberg. (Wiener Bauindustriezeitung, XVI, 1899, 46.)

Divald, C. Ueber den gegenwärtigen Zustand eines berühmten Bildwerkes in Pressburg [St. Martin von Raphael Donner]. [In ungarischer Sprache.] (Magyar iparmüvészet, 1899, Mai.)

Donadini, E. A. und G. **Aarland.** Die Grabdenkmäler der erlauchten Wettiner Fürsten in der kurfürstlichen Begräbnisskapelle des Domes zu Meissen. Gr.-Fol. 22 Taf. in Schwarz- u. Bronzedr. u. 2 Taf. in Lichtdr. Leipzig, C. Grumbach, 1898.

Donner von Richter. Die Kreuzigungsgruppe auf dem Domkirchhof und auf dem Kirchhof der alten St. Peterskirche zu Frankfurt a. M. (Berichte d. Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M., N. F., 15. Bd., 2. Heft.)

Donnet, Fernand. Le sculpteur Robert Moreau. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 5e série, t. 2, 1899, S. 37.)

Douais, C. Sculptures bitterroises du XIVe siècle (essai d'explication). In-8⁰, 12 p. avec fig. Toulouse, impr. Chauvin et fils. 1899.

Dreifaltigkeits-Säule, Die, in Töplitz. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 18.)

Dupriez, Charles. Vittore Pisano. (Gazette numismatique, 1899, S. 120.)

Durrer, R. Zu dem Funde romanischer Skulpturen auf dem Lohnhofe zu Basel. (Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, XXXI, 1898, S. 111.)

Ehrenberg, Hermann. Die Renaissance-Denkmäler in Jever. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 195.)

Elfenbeinplatte, Eine, des Meisters P. H. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 97.)

Elfenbeinplatten des XVIII. Jahrhunderts. (Deutsche Kunst, III, 1898, S. 73.)

Enlart, C. Les tombeaux français de l'île de Chypre. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 429.)

Erbstein, J. Gefälschte Medaillen auf die Einnahme von Bautzen im Jahre 1620 und auf den Philosophen Jakob Böhme. (Münz.- u. Medaillen-Freund, 1899, No. 1.)

F., C. v. Ambrogio Volpi da Casal-Monferrato. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 339.)

— Das Grabmal Berardo Maggi's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 252.)

Fabriczy, Cornelio de. Uno scultore dimenticato del Quattrocento (Domenico Rosselli): memoria letta, in forma abbreviata, all' adunanza ordinaria della società Colombaria [in Firenze]. Firenze, tip. di M. Cellini e C., 1899. 8⁰. p. 64. [Estr. dall' Archivio storico italiano, serie V, t. XXIII, (anno 1899).]

Faini, G., e A. **Galli.** Monumenti funebri del cimitero monumentale di Milano. Fasc. 3 (Sarcofaghi, urne, cippi, monumenti). Milano, Antonio Vallardi edit., 1899. 8⁰ obl., con venticinque tavole.

Faraglia, N. F. La tomba di Ser Gianni Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 20.)

Fastidio, Don. Lo scultore Jacopo da Napoli. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 182.)

— Uno scultore Pugliese del sec. XIV. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 182.)

Filangieri di Candida, A. Le placchette del Museo Nazionale di Napoli. (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 210.)

Flügelaltäre, Die, zu Schönbach. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, 1899, 8.)

Flügelaltäre, Ehemalige, zu Wartberg a. d. Krems. (Christliche Kunstblätter, Linz, XL, 2.)

Flügelaltar, Der, von Ponebba. (Der Kirchenschmuck, hrsg. v. J. Graus, XXIX, 11.)

Flügelaltar, Der, von St. Martha, Pfarre St. Marein bei Knittelfeld. (Der Kirchenschmuck, hrsg. v. J. Graus, XXX, 7.)

Fourier de Bacourt, E. Epitaphes et monuments funèbres inédits de la cathédrale et d'autres églises de l'ancien diocèse de Toul; par le comte E. F. de B. Fascicule 2. In-8⁰, p. 33 à 79 et 17 planches. Bar-le-Duc, imprimerie et librairie Contant-Laguerre.

F. R. Zum Dreikönigsaltar im Freiburger Münster. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 224.)

Franck-Oberaspach, Karl. Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 105.)

Franz, A. Alte Steinkreuze und Kreuzsteine in Mähren. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1898, S. 1.)

Fraschetti, Stanislao. Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo. Con pref. di Adolfo Venturi. Opera conten.

270 riproduz. delle opere del maestro. 4⁰. VIII, 455 p. Milano, U. Hoepli, 1900.

Fraschetti, Stanislao. I sarcofagi dei Reali angioini in Santa Chiara di Napoli. (L'Arte, I, 1898, S. 385.)

Frey, Karl. Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti. Nach den Originalen des Archivio Buonarroti hrsg. gr. 8⁰. VIII, 427 S. Berlin, K. Siegismund. M. 12.—.

Friedensburg, F. Daniel Vogt, ein Breslauer Goldschmied und Medailleur. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, VII, 1899, S. 494.)

— Studien zu schlesischen Münzen und Medaillen. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, VII, 1899, S. 295.)

— Zwei Breslauer Medaillen Kaiser Ferdinands II. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, VII, 1899, S. 496.)

Fund einer überlebensgrossen Porträtfigur, wahrscheinlich aus Karolinger Zeit. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 237.)

Gagliardi, E. Lorenzo Bernini. (Die Nation, 1898, 16, 6.)

Gauthier, Jules. Nouvelle série de tombes franccomtoises inédites (XIIIe—XVIIIe siècles); par J. G., archiviste du département du Doubs. In-8⁰, 30 p. et grav. Besançon, impr. Jacquin. 1899.

Gauthiez, Pierre. Une lettre de Michel-Ange. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 44.)

Gerlach, Heinrich. Das Brunnendenkmal auf dem Obermarkt mit dem Standbild Markgraf Otto des Reichen, des Gründers der Stadt Freiberg. (Mittheilungen vom Freiberger Alterthumsverein, 34. Heft.)

Ginon, G. La sculpture florentine au XIVe siècle. In-8⁰, 16 p. Lyon, imp. Vitte, 1898. [Extrait de l'Université catholique.]

G. M. Johann August Nahl. Ein Berliner Bildhauer der Rokokozeit. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 223.)

Göthe, Georg. Johan Tobias Sergel, hans lefnad och verksamhet. 8⁰. 344 S. Stockholm, Wahlström & Widstrand, (1898).

Gohl, Ödön. Budapest emlékérmei. 1. rész, Buda 1686 - iki visszavételének emlékérmei. (Budapest régiségei, szerkeszti Kuzsinszky P., VI, 1899, S. 37.)

Goldschmidt, Adolph. Die Kunstsprache Michelangelos. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 33.)

Goldschmidt, Adolph. Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 285.)

Gr. Der Maulbronner Bronce-Kruzifixus. (Christliches Kunstblatt, 1899, S. 65.)

Graeven, Hans. Der hl. Markus in Rom und in der Pentapolis. (Römische Quartalschrift, XIII, 1899, S. 109.)

— Ein altchristlicher Silberkasten. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 1.)

— Ein Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzantinischen Kunst. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 193.)

— Ein Reliquienkästchen aus Pirano. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX, 1899, S. 5.)

Grandmaison, Louis de. La Tombe de Lancelot du Fau, évêque de Luçon, et Claude Content, orfèvre de Tours (1523); par L. de G., archiviste d'Indre-et-Loire. In-8⁰, 11 p. Vannes, imp. et lib. Lafolye. 1899. [Extrait de la Revue du Bas-Poitou.]

Grigioni, C. Gemignano da Piancaldo, scultore. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 116.)

— Jacopo Bianchi, scultore Veneto del secolo XVI. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 1.)

Grimm, Herm. Leben Michelangelo's. Illustrirte Jubiläums-Ausg. (In 40 Lfg.) 1. Lfg. Fol. 12 S. m. 4 Taf. Berlin, W. Spemann. M. 2.—.

Gronau, Georg. Die Künstlerfamilie della Robbia. (Vom Fels zum Meer, 18. Jahrg., 2. u. 6. Heft.)

Guasti, Gae. D'un crucifix en argent, oeuvre de Benvenuto Cellini, appartenant à la noble maison Godi-Toschi de Parme. Florence, étab. typ. Florentin, 1898. 8⁰. p. 46.

Hagen, Luise. Deutsche Handwerkerkünstler im Zeitalter der Reformation. 1. Adam Krafft. 2. Peter Vischer. (Westermanns Monatshefte, 43. Jahrg., December.)

Halm, Philipp M. Die Kreuzwegstationen zu Bamberg und Adam Krafft. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1898, S. 57.)

Hamburgische Zirkel-Correspondenz. Abbildungen Freimaurerischer Denkmünzen und Medaillen mit Beschreibung und erläuterndem Text histo-

rischen und biographischen Inhalts. Herausgegeben von Wilh. Lintz und O. Hieber. Bd. 1: Deutschland. 4⁰. 208 S. m. 22 Taf. Bd. 2: Schweden, Niederlande, Belgien, Deutschland, Petersburg, Kopenhagen. 104 S. m. 18 Taf. Hamburg, Druck von Br. F. W. Rademacher, 1898 u. 1899.

Hasak. Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh. Mit 122 Abbildgn. im Text u. auf Taf. gr. Fol. XIV, 152 S. Berlin, E. Wasmuth. M. 120.—.

Hasenclever, Ad. Der Christus Michelangelo's in S. Maria sopra Minerva in Rom. (Protestantische Monatshefte, 3. Jahrg., 4. Heft.)

Haupt, Richard. Der Hauptaltar zu Witting. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 33.)

— Noch ein paar Bettelbretter. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 75.)

Henault, Maurice. Antoine Gilis, sculpteur et peintre (1702-1781); par M. H., archiviste de la ville de Valenciennes. Photographie de M. Rouault. In-8⁰, 31 pages. Paris, imprimerie Plon, Nourrit et Ce. 1898. [Tiré à 100 exemplaires.]

Hende, Ed. Van. P. Lorthior, graveur des médailles du roi, né à Lille en 1733, et son œuvre; par Ed. Van H., président de la commission historique du Nord. In-8⁰, 80 p. Lille, impr. Danel. 1898. [Extrait des Mémoires de la Société des sciences de Lille.]

Henri, Alfred. Pierre Chabotteau, fondeur en cuivre bouvignois, établi à Tournai. (Ann. de la Soc. histor. et archéol. de Tournai, t. III, S. 82.)

Herrera, Adolfo. Medallas españolas militares, Navales y Político-militares. Tomo primero. Publicadas é impresas por Adolfo Herrera. Madrid. 1899. En 8.⁰, 5 hojas de preliminares, 33 láminas y 5 hojas de texto. [Tirada de 12 ejemplares que no se ponen á la venta.]

J. H. Statuette de la Ste Vierge du XIVe siècle. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 11.)

Jiřík, Franz Xaver. Denksäulen in Südost-Böhmen. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 41.)

Katcheretz, G. Le bouclier byzantin de Kertch. (Revue archéologique, 3e série, t. 33, 1898, S. 240.)

Keyserling, E. v. M. Schongauer und die Nürnberger Sculptur. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 29.)

Lahondès, J. de. Croix du pays de Cabardès. (Bulletin monumental, 1899, S. 299.)

Lambin, Émile. La flore sculpturale du moyen-âge. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 291 u. 431.)

La Tour, H. de. Le Graveur lyonnais Didier Besançon, et la Gravure des monnaies et des médailles en France au commencement du XVIe siècle; par H. de La T., membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8⁰, 12 pages avec grav. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1899. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 58).]

Lauzun, Ph. Un sculpteur oublié. Gaëtan Merchi. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 20, 1898, S. 265.)

Lessing, Julius. Eine mittelalterliche Holzfigur. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 277.)

L. S. Pierre sépulcrale de l'église de Maing. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 337.)

M., X. B. de. L'ivoire de Narbonne. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 119.)

Mackowsky, Hans. Mitteilungen über die plastischen Darstellungen des Grossen Kurfürsten. (Sitzungsbericht IV, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Majorca Mortillaro, Lu. Maria. Ventitrè medaglie borboniche napoletane commemorative illustrate, con prefazione di Luigi Antonio Villari. Pitigliano, tip. edit. della Lente di Osvaldo Paggi, 1899. 8⁰. p. 61, (26), con otto tavole.

Malaguzzi Valeri, Francesco. Contributo alla storia della scultura a Bologna nel quattrocento. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 279.)

Marc, Henri. Inscriptions relevées sur des tombes de l'ancien cimetière de Dijon, accompagnées de notes biographiques et généalogiques; par H. M., associé résidant de la commission des antiquités de la Côte-d'Or. In-4⁰, 103 pages. Dijon, imp. Jobard. 1899. [Extrait du t. 13 des Mémoires de la commission des antiquités de la Côte-d'Or.]

Marchand, Jakob. Grabmäler in der St. Ursulakirche zu Köln. I. Das Grabmal der hl. Ursula. II. Das Grabmal der Viventia. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 123, 183.)

Marescotti, E. A. La scultura al Monumentale: note di critica. Milano, tip. Golio edit., 1899. 16⁰. p. 133. L. 2.

Marignan, A. L'École de sculpture en Provence du XIIe au XIIIe siècle. (Le Moyen-Age, 1899, Januar-Februar.)

— L'Ecole de sculpture en Provence du XIIe au XIIIe siècle. In-8⁰, 64 p. Chalon-sur-Saône, impr. Bertrand. Paris, lib. Bouillon. 1899. [Tiré à 50 exemplaires, non mis dans le commerce. Extrait du Moyen-Age (année 1899).]

Marsy, Le comte de. Une dalle tumulaire de l'église de Thourotte. (Bulletin monumental, 1899, S. 474.)

Matthaei, Prof. Dr. Adb. Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Mit e. Verzeichnis der aus der Zeit bis 1530 im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Werke der Holzplastik. (= Beiträge zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. Hrsg. v. der Verwaltung des Thaulow-Museums in Kiel, I.) Lex.-8⁰. 207 S. m. Abbildgn. u. 1 Karte. Leipzig, E. A. Seemann. M. 7.—.

Maus, Octave. Ambierle-en-Forez: Un retable flamand du XVe siècle. (Art moderne, 1898, No. 36.)

Maxe-Werly, L. Benoitevaux, son pélerinage et ses médailles. (Revue belge de numismatique, 1899, S. 455.)

— Médaille du bienheureux Pierre de Luxembourg, du XVe siècle. In-8⁰, 12 p. et planche. Bar-le-Duc, imp. Contant-Laguerre. 1899. [Extrait des Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc (3e série, t. 7, 1898).]

Mayer. Des Bildhauers Franz Ferdinand Ertinger Beschreibung seiner Reisen. (Beiträge zur Kunde steiermärk. Geschichtsquellen, Jahrg. 29.)

Mazerolle, F. Journal de la Monnaie des Médailles (1697-1726). (Gazette numismatique française, 1899, S. 31 u. 199.)

— Les Dessins de médailles et de jetons attribués au sculpteur Edme Bouchardon; par F. M., membre correspondant de la commission des antiquités de la Côte-d'Or. In-8⁰, 12 pages et planche. Paris, imprimerie Plon, Nourrit et Ce. 1898.

Medaglie secoli XV, XVI, XVII e XVIII (Museo civico Correr in Venezia). Venezia, tip. Emiliana, 1898. 8⁰. p. 115. L. 2.50.

Medaglione, Il, Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze. Firenze. 8⁰. 205 p., con 56 tavole in fototipia. L. 30.

Melani, Alfredo. Antonio Rossellino a Ferrara e a Pistoia. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 80.)

— I cosiddetti Còsmati. I Còsmati (dalla seconda metà del XII Secolo agli esordi del XIV (1). (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 26.)

— Il monumento di Marc'Antonio Martinengo della Pallata a Brescia. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 59.)

— Mancano alcune sculture di Donatello. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 79.)

— Manuale di scultura italiana antica e moderna. Seconda edizione rifatta. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Umberto Allegretti), 1899. 16⁰ fig. p. xvij, 248, con centuna tavole. [1. Scultura etrusca e italo-greca o greca-arcaica. 2. Scultura romana. 3. Scultura paleo-cristiana. 4. Scultura medievale. 5. Scultura del rinascimento. 6. Scultura barocca. 7. Scultura neoclassica e moderna.]

— Per uno scultore e maestro di getto fiorentino. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 162.)

— Una domanda sul David di Michelangiolo. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 80.)

Mély, F. de. Le sculpteur portugais Boytaca et l'orfèvre italien Aquabove à Belem. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 215.)

— Le sculpteur Boytaca et l'orfèvre Aquabove. (La Chronique des arts, 1899, S. 176.)

— Le tombeau de saint Wenceslas à la cathédrale de Prague. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 335.)

Mesonero Romanos, Manuel. Las sepulturas de los hombres ilustres en los cementerios de Madrid. Con 33 reproducciones, fotografías de Amador, fotograbados de Páez. Madrid. Impr. de Hernando y Compañía. 1898. En 8.⁰, 128 págs. 2 y 2.50.

Michaelson, H. Adam Krafft's sieben Stationen. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 395.)

Michel, André. Les statues de saint Pierre, sainte Anne et sainte Suzanne (Musée du Louvre). (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, VI, 1899, S. 95.)

Michon, E. Notes sur deux monuments du musée de Montauban; par M. E. M., membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8⁰, 18 pages. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur. [Extrait du Bulletin da la Société nationale des antiquaires de France (1898).]

Modigliani, Ettore. Dittico d'avorio nella Biblioteca Barberini. (L'Arte, II, 1899, S. 287.)

Mörath, A. Deutsche Grabdenkmäler am ehemaligen Friedhofe bei der St. Veitskirche in Krummau. (Mittheilungen des Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, 38. Jahrg., Nr. 1.)

— Die Bronzebüste des Grafen Otto Heinrich zu Schwarzenberg im Schlosse Frauenberg und seine Porträts. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXIV, 1898, S. 239.)

Molinier, Émile. Quelques ivoires récemment acquis par le Louvre. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 20, 1898, S. 481.)

— Un buste d'enfant du XVIe siècle (Cellection de Mme la marquise Arconati-Visconti). (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, VI, 1899, S. 107.)

Molmenti, P. Uno scultore bresciano in Francia nel sec. XVIII. (Nuova Antologia, fasc. 645.)

Monumente und Standbilder. Sammlung künstlerisch u. geschichtlich bedeutsamer Denkmäler. 6. Lfg. gr. Fol. (10 Lichtdr.-Taf.) Berlin, E. Wasmuth. M. 10.—.

Monumento al generale Contarini, nella basilica Antoniana di Padova. (Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 34.)

Moriz-Eichenborn, Kurt. Der Sculpturencyklus in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg im Breisgau. Inauguraldiss. Heidelberg, 1899. 8⁰. 97 S.

Munter, V. de. La médaille de Pierre Dupuis gravée par François Chéron. (Revue belge de numismatique, 1899, S. 449.)

Musset, G. Un médaillon à l'effigie de Claude d'Expilly, conservé à la bibliothèque de la Rochelle. (Gazette numismatique française, 1899, S. 27.)

Muzio, V. I Fantoni, intagliatori, scultori e architetti Bergamaschi. (Arte ital. dec. e ind., VII, 7.)

Nolhac, Pierre de. Les premiers sculpteurs de Versailles. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 89.)

Nordhoff, J. B. Die Steinhauer Bunekeman zu Münster. (Zeitschrift f. vaterländ. Geschichte u. Alterthumskunde, hrsg. v. dem Verein f. Gesch. u. Alterthumskde. Westfalens, 56. Bd., 1898, I, S. 125.)

Panteones y Sepulcros en los Cementerios de Madrid. Fototipias de Hauser y Menet, texto de E. M. R. Madrid. Impr. de San Francisco de Sales. 1899. En folio, IV, 14 hojas de texto y 14 fototipias. Tela. Librería de Murillo. 12,50 y 13. [Biblioteca del Resumen de Arquitectura.]

Pesce, Benvenuto. Genova nell' arte decorativa. (Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 29.)

Phillips, Claude. Verrocchio of Leonardo da Vinci. (The art journal, 1899, S. 33.)

Pierlas, Eugenio di. Le tombeau de Béatrix de Portugal, duchesse de Savoie, dans le château de Nice. (Atti della r. accademia delle scienze di Torino, vol. XXXIV, disp. 11—14.)

Pisani, N. Bertoglio. L'altare d'oro in s. Ambrogio di Milano. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 89.)

Pit, A. La sculpture en bois, d'époque du Moyen-âge aux musées d'Utrecht et d'Amsterdam. (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn d. kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 21.)

P. L. Le „Christ en croix" de la cathédrale de Bordeaux. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 217.)

Placchette secoli XV e XVI (Museo civico Correr in Venezia). Venezia, tip. Emiliana, 1898. 8⁰. p. 29. Cent. 75.

Platen, Paul. Zur Frage nach dem Ursprung der Rolandsäulen. Programm d. Vitzthumschen Gymnasiums. Dresden, 1899. 4⁰. 51 S.

Poggi, Vittorio. Opere del Bernino in Savona. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 33.)

Poinssot, Louis. Note sur une statue de saint Jean-Baptiste découverte en 1898 dans l'église de Rouvres. In-8°, 14 p. et grav. Beaugency, imprim. Laffray. Paris, libr. Leroux. 1899.

— Statue de Saint-Jean Baptiste, récemment découverte dans l'église de Rouvres. École Bourguignonne XIIIe—XIVe siècles. (L'ami des monuments, XII, 1899, S. 377.)

Porée. Note sur la pierre tumulaire de Boson, quatrième abbé du Bec (1124—1136); par M. l'abbé P., curé de Bournainville. In-16, 9 pages. Brionne (Eure), imp. Amelot.

Pozzi di bronzo, I due, nel Palazzo ducale a Venezia. (Arte ital. dec. e. ind., VII, 8.)

Prelle de la Nieppe, Ed. de. La pierre tombale de Walter de Houtain à l'abbaye de Villers. (Jadis, 1898, No. 11.)

Raeymaekers. Les fonts baptismaux de l'ancienne église Rummen. (Ann. de la Soc. d'archéol. de Bruxelles, 1899, S. 16.)

Rahn, J. R. Die Schnitzaltärchen aus Unterschächen u. Katzis. (Mitteilungen d. Schweizerischen Gesellschaft f. Erhaltung histor. Kunstdenkmäler, XIII.)

— Ueber Flachschnitzereien in der Schweiz. (Schweizer. Landesmuseum, Festgabe 1898.)

— Verzeichniss der Inschriften auf schweizerischen Flachschnitzereien. (Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, XXXI, 1898, S. 92 u. 127.)

Reymond, Marcel. La sculpture florentine. Seconde moitié du XV siècle. Florence, Alinari frères édit. (typ. de S. Landi). 1899. 4°. fig. p. viij, 250, con tavola. [1. Introduction: caractères généraux. 2. Maîtres nés de 1400 à 1425: Filaréte, Alberti, Bernardo Rossellino, Buggiano, Lazzaro, Simone Ghini, Bertoldo, Pagno di Lapo, Agostino di Duccio. 3. Maîtres nés de 1425 à 1450: Desiderio, Antonio Rossellino, Mino da Fiesole, Civitali, Benedetto da Majano, Andrea della Robbia, Pollaiuolo, Verrocchio. 4. Rayonnement florentin.]

Richebé, R. Médailles françaises inédites ou peu connues. Grand in-8°, 12 p. Paris.

Roserot, Alphonse. Nouvelles recherches sur le Mausolée de Claude de Lorraine, duc de Guise. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 205.)

Salazar, Lorenzo. I marmi di s. Lorenzo Maggiore nel Museo Nazionale di s. Martino. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 74.)

Samsó, Juan. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor D. J. S. el día 22 de Enero de 1899. Contestación del excelentísimo Sr. D. Amós Salvador y Rodrigánez. Madrid. Imprenta de la Viuda é Hijos de M. Tello. 1899. En 4°. may., 34 páginas. — 2 y 2,25. [Tema: Apuntes acerca de la escultura religiosa.]

Sant' Ambrogio, Diego. Ancora dell' Altare d'oro di Sant' Ambrogio. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 97.)

— Il calco di una Madonna del Busti all' Esposizione d'arte sacra di Como. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 119.)

Schlumberger, Gustav. Ivoire byzantin de l'ancienne Collection Bonnaffé. (Fundation Eugène Piot. Monuments et mémoires, VI, 1899, S. 91.)

Schmarsow, August. Das Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 417.)

— Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums. (= Abhandlungen der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Philologisch-histor. Classe. XVIII. Bd. Nr. 4.) Lex. 8°. 47 S. m. Abbildgn. Leipzig, B. G. Teubner. M. 3.—.

Schmid, Heinrich Alfred. Ueber Bemalung der Plastik. (Sitzungsbericht VII, 1898, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Schnerich. Zur Geschichte der Altäre der Grazer Hof- und Domkirche. (Der Kirchenschmuck, hrg. v. J. Graus, XXX, 1 u. 2.)

Schnittger-Schleswig, Doris. Die Granitlöwen am Schleswiger Dom. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 66.)

Schnütgen. Romanische Madonnenfigur in Solsona: Nuestra Señora del Claustro. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 191.)

Schröder, A. Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. (Jahrbuch d. Historischen Vereins Dillingen, X. Jahrg. 1897 u. XI. Jahrg. 1898.)

Schweitzer, Herm. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von

Heidelberg bis Heilbronn. Inauguraldiss. Heidelberg, 1899, 8o. 35 S.

Schweitzer, Herm. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 14. Heft.) gr. 8⁰. 72 S. m. 21 Autotyp. u. 6 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 4.—.

Seidel, Paul. Der Grosse Kurfürst in der Plastik seiner Zeit. (Hohenzollern-Jahrbuch, II, 1898, S. 93.)

Selbstbekenntniss, Ein, Michelangelo's. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 179.)

Simeone, Luigi. Lo scultore Briolato e l'inscrizione di s. Zeno. (Memorie dell' accademia di Verona, vol. LXXIV, serie III, disp. 1—2, 1898.)

Skinner, A. B. Plaketten von Giovanni delle Corniole. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 267.)

Stegmann, H. Das Taufbecken in der St. Sebaldus - Kirche in Nürnberg. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1898, 9.)

Stein, Henri. Claux Sluter l'aîné et Hannequin de Bois-le-Duc à la cour de Jean, duc de Berri (1385). In-8⁰, 8 p. Nogent-le - Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur. 1899. [Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes (t. 60).]

Steinmann, Ernst. Andrea Bregnos Thätigkeit in Rom. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 216.)

Stiassny, R. Eine gothische Votivstatue. (Allgemeine Zeitung, 1898, Beilage Nr. 289—290.)

Strazzulla. Di un dittico siculo bizantino in Cefalù. (Römische Quartalschrift, XIII, 1899, S. 127.)

Strzygowski, Josef. Zwei weitere Stücke der Marientafel zum Diptychon von Murano. (Byzantinische Zeitschrift. VIII, 1899, S. 678.)

Supino, I. B. Il medagliere Mediceo nel Regio Museo Nazionale di Firenze. (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 3.)

Symonds, John Addington. The Life of Michelangelo Buonarroti. Based on Studies in the Archives of the Buonarroti Family at Florence. 3rd ed. With Portrait and 50 Reproductions of the Works of the Master. 2 vols. 8vo, p. 502 and 456. J. C. Nimmo. 12/.

Tosi, C. O. Opere Robbiane poco conosciute. (Arte et storia, XVIII, 1899, S. 40.)

Venturi, Adolfo. Due sculture romaniche nel Museo dell'Università di Ferrara. (L'Arte, I, 1898, S. 495.)

— Lo scultore romanico del San Mercuriale di Forli. (L'Arte, II, 1899, S. 247.)

— Riproduzioni del Torso del Belvedere nel secolo XVI. (L'Arte, I, 1898, S. 497.)

Verhaegen, P. Un groupe en marbre du sculpteur De Cock (1710). (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1898, juillet-octobre.)

Vigo, Pietro. Il vero autore dell' antico altare di Montenero attribuito a Mino detto da Fiesole. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 17.)

Vitry, Paul. L'amour et l'amitié, groupe par le sculpteur Tassaert à Berlin et au château de Dampierre. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 157.)

— Le sculpteur Michel Bourdin et son effigie de Henri IV à Saintes en septembre 1611. (La Chronique des arts, 1898, S. 290.)

— Le sculpteur Nicolas Guillain dit Cambray. (Revue archéologique, 3e période, t. 34, 1899, S. 188.)

— Le Sculpteur Nicolas Guillain, dit Cambray. In-8⁰, 19 pages avec portrait et planche. Angers, imp. Burdin. Paris, lib. Leroux. 1899. [Extrait de la Revue archéologique.]

— Quelques bustes et statues du roi Henri IV. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 20, 1898, S. 452.)

Vöge, Wilhelm. Ein deutscher Schnitzer des X. Jahrhunderts. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 117.)

— Ueber die Bamberger Domsculpturen. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 94.)

W. Das grosse silberne Kreuz in der Kathedrale zu Guimarães in Portugal. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 315.)

Wavre, W. Jonas-Pierre Thiébaud, médailleur neuchâtelois. (Musée neuchâtelois, 1898, 8.)

Weese, Artur. Zu den Bamberger Domsculpturen. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 222.)

Wignier de Warre, Ch. Généalogie du sculpteur Pfaff: sa vie, ses œuvres; par Ch. W. de W., membre et trésorier de la commission administrative des musées d'Abbeville et du Ponthieu. In-8^0, VII, 195 p. et grav. Abbeville, imp. Fourdrinier et Ce. 1898. [Tiré à 100 exemplaires.]

Zimmermann, Th. Der Christuskopf auf Kyburg. (Christliches Kunstblatt, 1898, S. 171 u. 177; 1899, S. 26.)

Malerei.

Abito, L', primitivo dei frati minori: appunti ai progettisti per la dipintura della basilica di s. Antonio di Padova. Padova, tip. dell' Ancora, 1898. 8^0. p. 21. [Estr. dall' Ancora di Padova.]

Ainalow, D. Byzantinische Denkmäler vom Athos. (Vizantisky Vremennik, St. Petersburg 1899, No. 1.)

a. j. r. Documenti sullo Squarzone. (L'Arte, II, 1899, S. 254.)

Alberti, Giuseppe. La più antica veduta di Trento. Acquarello di Alberto Dürer. Note e confronti con illustrazioni. Trento. 8^0, 20 p. L. 1.

Angst, H. Die Glasgemälde der ehemaligen Sammlung Pourtalès in Paris. (Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, N. F., I, 1899, S. 86.)

Armstrong, Walter. Gainsborough and his Place in English Art. With 62 Photogravures and 10 Lithographic Facsimiles in Colour. Large imp. 4to, p. 224. Heinemann.

— Gainsborough et sa place dans l'école anglaise; par W. A., directeur de la Galerie nationale (Irlande). Traduction de B. H. Gausseron. Grand in-4°, VI, 226 p. avec 62 héliogravures tirées en taille-douce et 12 lithographies en couleurs. Evreux, imp. Hérissey. Paris, lib. May. 1899.

Arnoult, André. Fresques à Dijon. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 370.)

Art Note Book for Northern Italy: An Outline of the Origin and Progress of Painting and the Arts generally, with a Short Account of the Schools and Painters of that District. By D. R. M. 2nd edition. 12mo, p. 116. Simpkin. 3/.

Aubert, Andreas. Bemerkungen über das Altarwerk des Piero dei Franceschi in Perugia. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 263.)

— Die malerische Dekoration der S. Francescokirche in Assisi. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 185 u. 285.)

A. V. Quadro attribuito a Gregorio Schiavone nel Museo del Louvre. (L'Arte, II, 1899, S. 254.)

Bach, Max. Neues über Martin Schongauer. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 111.)

Baes, Edgar. A propos d'Antoine Van Dyck. (Fédération artistique, 1899, S. 241.)

— La personnalité de Van Dyck. (Libre critique, 1899, S. 202.)

— Le calvaire de Michel Coxcie à Gand. (Fédération artistique, 1898, No. 5.)

Barbavara, Gius. Ces. Brevi notizie su due antichi pittori piemontesi (Defendente De Ferraris da Chivasso e Gandolfino De Roretis da Asti). Torino, tip. Roux, Frassati e C., 1898. 8°. p. 38. [Estr. dal giornale Arte sacra.]

Bayle, Gustave. Contribution à l'histoire de l'école avignonaise de peinture (XVe siècle); par G. B., membre de plusieurs sociétés savantes. In-8°, 73 p. Nîmes, impr. Chastanier. 1898. [Extrait des Mémoires de l'Académie de Nîmes (année 1897).]

Beaurepaire, Ch. de. Notice sur un tableau du musée d'Avranches. In-8^0. 15 p. et grav. Caen, imp. et lib. Delesques. 1898. [Extrait du Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie (t. 18).]

Beck. Markus Asfahl in Meran, der Meister des Reutlinger und Blaubeurer Hochaltares? (Diöcesanarchiv von Schwaben, XVII, 1899, S. 91.)

Beissel, Etienne. Fra Angelico de Fiesole: sa vie et ses travaux. Ouvrage traduit de l'allemand et précédé d'une introduction par Jules Helbig. Illustré de 10 planches et de nombreuses gravures dans le texte. Grand in-4^0 à 2 col., XV, 144 p. Lille, impr. et lib. Desclée, de Brouwer et Ce.

— Vlaamsche altaren in de Rijnprovincie en in Westfalen. (Dietsche warande, 898, No. 5.)

Bell, Malcolm. A new Rembrandt. (The Athenaeum, 13. Mai u. 8. Juli 1899.

Benoit, Camille. Corneille de Lyon et les portraits des cours Royales de France au XVI[e] siècle. (La Chronique des arts, 1899, S. 56.)

— La peinture primitive des Pays-Bas au Louvre. La panneau de la Chute des réprouvés attribué à Jérôme Bosch. (La Chronique des arts, 1899, S. 132.)

— Le panneau de la „Chute des Réprouvés“ et le „Jugement dernier“ de Dirk Bouts. (La Chronique des arts, 1899, S. 143.)

— Les écoles de peinture dites Primitives dans les Pays-Bas (XV[e] et XVI[e] siècles). (La Chronique des arts, 1899, S. 47.)

— Les peintres primitifs des Pays-Bas à Gênes. I. Gérard David. II. Le maître de la mort de Marie. III. A propos de Lucas de Leyde et de Hans Holbein. IV. Henri met de Bles (Civetta). (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 111 u. 299.)

— Les peintres primitifs des Pays-Bas. Le Jugement dernier de Louvain. Un Jan van Eyck à Paris au XVII[e] siècle. Kolin de Koter et le Maître de Mérode-Flémalle. (La Chronique des arts, 1899, S. 150 u. 160.)

— Le triptyque d'Oultremont et Jan Mostaert. (Gazette d. beaux-arts, 3[e] période, t. 21, 1899, S. 265 u. 369.)

— Un chef-d'œuvre dans la collection Thiers. (La revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 353.)

Berenson, Bernhard. Amico di Sandro. (Gazette d. beaux-arts, 3[e] période, t. 21, 1899, S. 459; t. 22, 1899, S. 21.)

— An Altar-Piece by Girolamo da Cremona. (American Journal of Archaeology, 2[e] series, III, 1899, S. 161.)

— Un tableau de Jacopo de' Barbarj au Musée de Vienne. (Gazette d. beaux-arts, 3[e] période, t. 21, 1899, S. 237.)

Bertaux, Emilio. Un pittore Napoletano in Toscana nel 1405. Risposta ad una risposta. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 1.)

Berton, Ch. H. La rhétorique de Melozzo da Forli. (La revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 460.)

Beyerle, Konr. Ueber den Ursprung des Konstanzer Freskencyklus aus dem 14. Jahrhundert. (Zeitschrift f. die Geschichte des Oberrheins, N. F., 13. Bd., 4. Heft.)

Biadego, G. Intorno a Paolo Veronese: note biografiche. (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti, serie VII, t. 10, 1898.)

Bnetler, Ad. Moretto. (Westermanns Monatshefte, 43. Jahrg., August.)

Bode, Wilhelm. L'Œuvre complet de Rembrandt. Reproduction par l'héliogravure de tous les tableaux du maître, accompagnée de leur histoire, de leur description et d'une étude biographique et critique par W. B., directeur de la Galerie royale de peinture de Berlin. Avec le concours de C. Hofstede de Groot, directeur du Cabinet des estampes d'Amsterdam. Traduction par Auguste Marguillier. 2 vol. grand in-4°. T. 1[er], 177 p.; t. 2, 183 p. Paris, impr. Lahure; Sedelmeyer, édit. 1897. [Il a été tiré de cette édition française 15 exemplaires de luxe sur papier des manufactures impériales du Japon, numérotés de 1 à 15, et 200 sur papier de Hollande, numérotés de 16 à 215.]

— Rembrandt. Beschreibendes Verzeichniss seiner Gemälde m. den heliograph. Nachbildungen, Geschichte seines Lebens u. seiner Kunst. Unter Mitwirkung von C. Hofstede de Groot. 3. Bd. (V, 207 S. m. 80 Taf.) Paris (6, Rue de la Rochefoucauld), Ch. Sedelmeyer. M. 125.—.

— Verrocchio und das Altarbild der Sacramentskapelle im Dom zu Pistoja. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 390.)

Boetticher, Ad. Alte Wandmalereien in Ostpreussen. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 61.)

Borrmann, Rich. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Unter Mitwrkg. v. H. Kolb u. O. Vorlaender hrsg. 4.—5. Lfg. gr. Fol. (16 Farbdr. m. 5 S. illustr. Text.) Berlin, E. Wasmuth. à M. 20.—.

Boucher, Henri. Troisième centenaire de Vélasquez à Madrid. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 190.)

Bouchot, Henri. La Sibylle Sambeth de Bruges. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 441.)

— Un portrait de François Clouet à Bergame. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 55.)

Bouillet. Un manuscrit inconnu du Liber miraculorum sanctæ fidis; par

M. l'abbé B., associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. In-8⁰, 15 p. et planche. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1899. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 58).]

Bourdais, A. Notes d'art chrétien. La Rédemption d'après les textes bibliques dans les mosaïques vénéto-byzantines. (Revue des sciences ecclésiastiques, 1899, September.)

Boyer d'Agen. Le peintre des Borgia-Pinturicchio, sa vie, son œuvre, son temps. 1re et 2e livraisons. In fol. Paris, Rothschild. Prix de souscription à l'ouvrage complet en 8 livraisons: fr. 160.

Braquehaye, Ch. Documents pour servir à l'histoire des arts en Guienne. III: les Peintres de l'hôtel de ville de Bordeaux et des entrées royales depuis 1525; par C. B., membre non résidant du comité des sociétés des beaux-arts. In-8⁰, 314 p. et planches hors texte. Paris, imprim. et librairie Plon, Nourrit e Ce. Bordeaux, lib. Feret et fils. 1898.

Bredius, A. De landschapschilder Jacob van Geel. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 125.)

— Ein gefälschter Jan van Huysum in Köln. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 74.)

— Nieuwe Rembrandtiana. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 1.)

Burckhardt, Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild. — Das Porträt in der Malerei. — Die Sammler. gr. 8⁰. IV, 510 S. Basel, C. F. Lendorff. M. 10.—; geb. M. 12.—.

Buscaglia, D. Restauri dei quadri d'arte antica della pinacoteca di Savona eseguiti dal Prof. Cav. Bigoni. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 52.)

C. Firenze. Un affresco di Andrea del Castagno. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 75.)

Calzini, E. Per un pittore Umbro. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 225.)

— Un altra pittura del Nelli in Urbino. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 109.)

Cappelletti, Medarse. Pompeo Batoni. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 104.)

Carabellese, Francesco. Il pittore Giovanni di Piero da Napoli. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 30.)

Carocci, G. La scoperta di un affresco di Andrea Del Castagno. (L'Arte, II, 1899, S. 274.)

Carotti, Giulio. R. Galleria di Brera in Milano. Giovanni Antonio Boltraffio. (A proposito dell' acquisto della tavola dei due divoti.) (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 298.)

Castellani, G. Un miniatore del secolo XV. (La Bibliofilía, I, 1899, S. 169.)

Catalogue de manuscrits avec miniatures du XIIIe au XVIIIe siècle. Livres à figures sur bois. In-8⁰, 160 pages. Châteaudun, imprimerie de la Société typographique. Paris, libr. Th. Belin. 1899.

Cavalcaselle, G. B., e J. A. **Crowe.** Storia dell' antica pittura flamminga. Edizione originale italiana con ritratto e biografia del Cavalcaselle. Firenze. 8⁰. fig. 524 p. L. 10.

C. **B.** Nouveaux portraits du XVIe siècle au Louvre. (La Chronique des arts, 1899, S. 48.)

Centenario, Nel IV., della nascita di Alessandro Bonvicino detto il Moretto: [numero unico] pubblicato per cura della tipografia Ven. A. Luzzago in Brescia (3 settembre 1898). Brescia, tip. Ven. A. Luzzago, 1898. 8⁰ fig. p. 16.

Cipolla, C. La chiesa di s. Giorgio Ingannapoltron e i freschi nuovamente in essa rinvenuti. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 153.)

Cook, Herbert F. Les trésors de l'art italien en Angleterre. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 21.)

Croce, Benedetto. La lettera di Pietro Summonte. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 195.)

D. Le portrait supposé de César Borgia, attribué à Raphaël. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 133.)

D., E. v. Romantische Schicksale berühmter Gemälde. (Technische Mitteilungen f. Malerei, XVI, 1899, Nr. 1, S. 4.)

Davidsohn, Robert. Das älteste Werk der Franciscaner-Kunst. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 315.)

Delage, Emile. Note sur une oeuvre ignorée de Rembrandt, ou l'Etude peinte du „jeune homme à toque de velours". Avec un fac-similé du tableau attribué au maître, des images

des deux eaux-fortes représentant son personnage connues pour être de Jean Liévens et de Rembrandt, et les commentaires des auteurs sur lesdites gravures. In-8⁰, 34 p. Corbeil, imp. Crété. Paris, tous les lib.; l'auteur, 5, rue Mogador. 1898.

Delignières, Emile. Notice sur plusieurs anciennes peintures inconnues de l'école flamande; par M. E. D., avocat, président de la Société d'émulation d'Abbeville. In-8⁰, 43 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit & Cᵉ. 1898.

Delisle, L. Origine de trois feuillets d'une Cité de Dieu en français, ornée de remarquables peintures; par L. D., de l'Institut. In-4⁰, 14 p. et grav. Paris, Imp. nationale. 1899. [Extrait du Journal des savants (cahier de juillet 1899).]

Denio, Dr. Elisabeth. Nicolas Poussin. gr. 8⁰. VIII, 148 S. m. 9 Lichtdr.-Taf. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 8.—.

Derenbourg, Hartwig. „D. H. Müller und J. von Schlosser. Die Haggadah von Sarajevo. 2 vol. in-8⁰ jésus. Wien, Alfred Hölder, 1898." Par Hartwig Derenbourg. In-4⁰, 12 p. Paris, Imp. nationale. 1898. [Extrait du Journal des savants (novembre 1898).]

Des Meloizes, Albert. Les Vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIᵉ siècle. Texte et dessins par A. Des M., secrétaire de la Société des antiquaires du Centre. Avec une introduction par E. de Beaurepaire, secrétaire général de la Société française d'archéologie. Grand in-f⁰, VIII, 82 pages et planches. Lille, imp. et lib. de la Société Saint-Augustin. 1891—1894.

Destrée, Jules. Notes sur les peintres italiens du XVᵉ siècle: Sur quelques peintres de Toscane. (Revue universitaire, 1898, No. 11—12.)

— Notes sur les primitifs italiens: Benozzo Gozzoli. Giacomo et Lorenzo Salimbeni de San-Severino. (Art moderne, 1898, No. 34, 36, 37 u. 48.)

— Notes sur les primitifs italiens. Sur quelques peintres de Toscane, par J. D., avec trois reproductions photographiques et trois eaux-fortes de Mᵐᵉ Jules Destrée. Bruxelles, Dietrich et Cⁱᵉ, 1899. In-8⁰, 77 p., pll. hors texte. 10 fr. [Tirage limité à 100 exemplaires.]

Dilke, Emilia F. S. Chardin et ses œuvres à Potsdam et à Stockholm. (Gazette d. beaux-arts, 3ᵉ période, t. 22, 1899, S. 177.)

— Jean-François de Troy et sa rivalité avec François le Moine. (Gazette d. beaux-arts, 3ᵉ période, t. 21, 1899, S. 280.)

— The Fragonard Paintings. (The Athenaeum, 26. November 1898.)

Dimier, L. Un faux Berghem au Musée de Valenciennes. (La Chronique des arts, 1899, S. 195.)

Distel-Blasewitz, Theodor. Aus meiner sächsischen Bilder-Studienmappe. I. Zum wahren Bildnisse Albrecht's des Beherzten. II. Ueber einige Bilder des Kurfürsten Moritz. III. Nochmals das wahre Portrait des Kursächsischen Hofnarren Joseph Fröhlich von Anton Kern. IV. Eine Kupferstichplatte E. S. Krüger's mit der A. Turchi'schen Madonna. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 459.)

Dollmayr, Hermann. Aus dem Vorrathe der kaiserlichen Gemäldegallerie. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerhöchsten Kaiserhauses, XX, 1899, S. 217.)

Donner, O. Ueber das Deckengemälde in dem Thurn u. Taxis'schen Palais in Frankfurt a. M. (Berichte des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M., N. F., 14, 2.)

Dülberg, Franz. Altholland in Wörlitz. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 273.)

— Das Jüngste Gericht des Lucas van Leyden. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 30.)

— Die Persönlichkeit des Lucas van Leyden. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 65.)

Durand-Gréville, E. La „Vanitas" signée Van Ryn F. 1621. (La Chronique des arts, 1899, S. 188.)

— Changements subis par les tableaux de corporations. (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn. d. Kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 37.)

Durand, Jean. Van Dyck. La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 117.)

Durrer, Rob., und Rud. **Wegeli.** Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts. [Die Galluskapelle in Oberstammheim und die Herrenstube in Diessenhofen.] (= Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft [der Gesellschaft f. vater-

länd. Alterthümer] in Zürich. XXIV. Bd. 6. Heft.) gr. 4^{0}. 32 S. m. Abbildgn. und 8 [2 farb.] Taf. Zürich, Fäsi & Beer in Komm. M. 3.20.

Ehrhardt, E. Auffindung alter Malerei im Dom zu Bremen. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 75.)

Eichborn, Kurt Moriz. Zur Frage nach dem Meister des Venezianischen Skizzenbuches. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 171.)

Elsässer, W. Die Bedeutung Leonardo da Vincis für die exakten Wissenschaften. (Preussische Jahrbücher, 1899, August.)

Endres, J. A. und A. **Ebner.** Ein Königsgebetbuch des 11. Jahrhunderts, aus der gräfl. Schönborn'schen Bibliothek zu Pommersfelden bei Bamberg. (Festschrift z. 1100 jähr. Jubiläum d. Deutsch. Campo Santo in Rom, Freiburg 1897.)

Engerand, Fernand. La „Léda" de Michel-Ange de la Collection de la Couronne. (La Chronique des arts, 1898, S. 282.)

— Le „Sposalizio" du Pérugin au Musée de Caen. (La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 199.)

— Notes sur quelques portraits royaux du Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1899, S. 95.)

— Notes sur quelques tableaux de batailles exposés au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1899, S. 12, 48.)

— Note sur un tableau du Musée de Bordeaux. (La Chronique des arts, 1898, S. 290.)

— Note sur trois tableaux du Grand Trianon et du Musée de Compiègne. (La Chronique des arts, 1898, S. 335.)

English Altars from Illuminated Manuscripts. With Descriptive Notes by W. H. St. John Hope. (Alcuin Club Collection.) Folio, bds. Longmans. 30/.

Erbstein, J. Zwei unbekannte Knabenbildnisse Lukas Cranach's des älteren, nach einer Medaille festgestellt. (Münz- und Medaillen-Freund, 1899, No. 5, 6 u. 7.)

Everhard Jabach et le triptyque de Van Eyck. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 204.)

F., C. v. Das Altarbild der Capella del Rosario. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 253.)

F., C. v. Die Himmelfahrt Mariae im Dom zu Treviso. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 251.)

— Ein Gemälde Bramantino's. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 251.)

— Verrocchio und das Altarbild der Sakramentskapelle im Dom zu Pistoja. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 338.)

Fabrice, Delphi. Les Peintres de la Bretagne. Avec un dessin d'Emile Dezaunay et une lettre de Jean-Marie Le Gardec, pêcheur breton. In-18 jésus, 136 p. Beauvais, Imprim. professionnelle. Paris, Libr. de l'art et ses amateurs, 10, rue Notre-Dame-de-Lorette. 1898. 3 fr. 50.

Fabriczy, C. v. Leonardo da Vinci. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 118.)

Fastidio, Don. Un pittore dimenticato. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 182.)

— Un quadro di Marco Cardisco. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 200.)

— Un quadro di Marco del Pino a Gragnano. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 15.)

Fierens-Gevaerts, H. Antoine Van Dyck. (Art moderne, 1899, S. 269, 277 u. 285.)

Filangieri di Candida, Antonio. Le pitture di Marco del Pino nella Pinacoteca Nazionale ed in altri luoghi di Napoli. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 172.)

Firmenich-Richartz, Eduard. Roger van der Weyden, der Meister von Flémalle. Ein Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerschule. I. II. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1898, S. 1 u. 129.)

Fischel, Oskar. Fra Bartolommeo della Porta. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 37.)

Flat, Paul. Les premiers Vénitiens. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 241.)

— Les Premiers Vénitiens. Préface de M. Maurice Barrès. Illustrations par MM. Alinari. In 4^{0}, XI, 197 pages. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Laurens. 1899.

Flechsig, Eduard. Die Lösung der Pseudogrünewaldfrage. (Zur Eröffnung der Cranach-Ausstellung in Dresden.) (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 337.)

Fleischer. Einiges über die künstlerische und technische Ausführung der Haggadah von Serajevo. (Mittheilungen der Gesellschaft für jüdische Volkskunde, hrsg. v. M. Grunwald, 1899, 4. Heft.)

Flugi van Aspermont, C. H. C. De Amsterdamsche schilders-en blauwververs familie de Ville. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 84.)

Förster, Richard. Die Bildnisse Valentin Trotzendorfs. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, VII, 1899, S. 502.)

— Neue Cranachs in Schlesien. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, VII, 1899, S. 265.)

Fournier-Sarlovèze. Sofonisba Anguissola et ses sœurs. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 313 u. 379.)

F. R. Zur Lehre von der „Aschaffenburger Schule". (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 257.)

Fragmenta et picturae Vergiliane Codicis Vaticani 3225 phototypice expressa consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae. (= Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, Vol. I.) 4⁰. 37 S. und 78 Bl. Facs. Romae, In Officina Danesi, 1899.

Freire, J. Moreira. Un problème d'art. L'école portugaise créatrice des grandes écoles. 8⁰. 190 S. m. 12 Taf. Lisboa, J. A. Rodrigues (1898).

Fresko, Ein neuentdecktes, des Andrea del Castagno. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 138.)

Freytag, H. Das Bildniss eines Danzigers, von Hans Holbein gemalt. (Zeitschrift d. Westpreuss. Geschichtsvereins, 40.)

Friedländer, Max J. Albrecht Altdorfer. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 21.)

— Dürers Bilder von 1506 und 1507 in der Berliner Galerie. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 263.)

— Von der niederländischen Landschaftsmalerei. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 45.)

Frimmel, Theodor v. Aus den Wiener Gemäldesammlungen. (Kunst u. Kunsthandwerk, I, 1898, S. 327.)

— Ein verborgenes Bild von Johann Kupetzky. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 198.)

Frizzoni, Gustav. Hervorragende Kunstwerke Italiens in neuen isochromatischen Aufnahmen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1898, S. 66.)

— Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell' incremento dato ai Musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini. (L'Arte, II, 1899, S. 147.)

Furcy-Raynaud, Marc. Chardin et la Direction générale des Bâtiments du Roy. (La Chronique des arts, 1899, S. 241 u. 252.)

Gabelentz, Hans von der. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 15. Heft.) gr. 8⁰. III, 75 S. m. 12 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 4.—.

Gaedertz, Karl Theodor. Goethe und Maler Kolbe. 2. sehr verm. Aufl. 8⁰. X, 63 S. m. 5 Bildn. Leipzig, G. Wigand, 1900.

— Charakteristik des altflandrischen Malers Hans Memling. (Germania. Tijdschrifft voor vlaamsche beweging, I, 1898, No. 1.)

Galletti, Paolo. Firenze. Un interessante documento artistico: Nota dei quadri che tornati sono da Parigi e fatti vedere al pubblico il di 10 Febbraio 1816. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 119.)

Gauthiez, Pierre. Notes sur Bernardino Luini. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 89.)

Gavelle, Émile. Contribution à l'étude de l'art hollandais antérieur au XVIIe siècle. Enghelbrechtsz. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 221 u. 325.)

Gerspach. Le déplacement des fresques. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 191.)

Geyter, Julius de. Van Dyck. (Germania, 1899, S. 358.)

Giorgi, Cosimo de. Pitture del Trecento nella chiesa di s. Maria del Casale in Brindisi. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 98.)

Glasmalereien, alte schweizer, aus dem ehem. Cistercienserkloster Rathhausen bei Luzern. gr. 4⁰. 40 Taf. in Photogr. Zürich, M. Kreutzmann. In Mappe M. 40.—.

Goffin, Arnold. Les peintres florentins: Giotto et son école. Fra Angelico. (Revue générale, 1899, No. 5 u. 6.)

Gosche, Agnes. Simone Martini. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerei im XIV. Jahrhundert. (= Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge. XXVI.) gr. 8⁰. III, 141 S. m. 8 Taf. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4.—.

Graff, Ant. Bildnisse v. Zeitgenossen des Meisters in Nachbildungen der Originale. Ausgewählt u. erläutert v. Jul. Vogel. (Hrsg. v. der königl. sächs. Commission f. Geschichte.) Fol. VIII, 68 S. m. 14 Abbildgn. u. 60 Taf. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 20.—.

Grandmaison, Marie de. Légendes des grands peintres. Grand in-8⁰, 280 p. avec 41 grav. d'après les maîtres. Mesnil (Eure), imp. Firmin-Didot et Cᵉ. Paris, lib. de la même maison.

Grigioni, C. Baldassare Carrari il giovine di Forlì, pittore. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, I, 1898, S. 237.)

Gronau, Georg. Rembrandts Mann mit dem Goldhelm. (Vom Fels zum Meer, 18. Jahrg., 11. Heft.)

— Tizian. (= Geisteshelden. [Führende Geister.] 36. [Doppel-]Bd., der VI. Sammlung 6. Bd.) 8⁰. 261 S. m. 2 Abb. Berlin, Ernst Hofmann, 1900. M. 3.60. [Inhalt: 1. Cadore u. Venedig. Die venezianische Malerschule. 2. Tizian u. Giorgione. 3. Staatsdienst. Porträts u. Idealbildnisse. Tizian u. Alfonso v. Este. 4. Die grossen Altarbilder. 5. Mantua u. Urbino. 6. Thätigkeit in Venedig um 1540. 7. Rom u. Augsburg. 8. Kirchenbilder u. Porträts um 1550. Tizian u. die Habsburger. 9. Letzte Arbeiten in Venedig. Tizians Ende. 10. Tizian als Mensch. Familie, Haus, Freunde. 11. Technisches. Schluss. Bibliographie. Verzeichniss der besprochenen Gemälde Tizians.]

Guarini, Giambattista. Santa Margherita. Cappella Vulturina del Duecento. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 113 u. 138.)

Guerlin, Robert. Notes sur les tableaux offerts à la confrérie de Notre-Dame-du-Puy, à Amiens; par R. G., de la Société des antiquaires de Picardie, à Amiens. In-8⁰, 20 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ. 1898.

Guiffrey, Jean. La guerre de Troie. A propos de dessins récemment acquis par le Louvre. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 205 u. 503.)

Gwynn, Stephen. Memorials of an eighteenth century painter (James Northcote). 8⁰. VI, 288 S. London, 1898.

Haarhaus, Jul. R. Anton van Dyck. (Reclam's Universum, 1898-99, No. 15.)

— Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam. Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1898, S. 44.)

— Diego Velasquez. (Reclam's Universum, 1898-99, No. 21.)

Haendcke, Berthold. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 19. Heft.) gr. 8⁰. 40 S. m. 2 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 2.—.

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina. III. Bd. Lfg. 10—12. IV. Bd. Lfg. 1—7. Wien, Gerlach & Schenk. à M. 3.—.

Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule. 3.—8. Abtheilung. II. Serie. 1.—2. Liefg. Haarlem, Kleinmann & Co. à M. 4.—.

Hann, Fr. G. Ein Wandgemälde aus dem XIV. Jahrhunderte in der Pfarrkirche zu Spital in Oberkärnten. (Mittheilungen d. K. K. Central-Kommission, N. F., XXV, 1899, S. 204.)

Harrisse, Henry. L. L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe: sa vie et son œuvre (1761—1845), étude suivie d'une description de treize cent soixante tableaux, portraits, dessins et lithographies de cet artiste. In-4⁰, 236 p. et planches. Evreux, imp. Hérissey. Paris, Société de propagation des livres d'art. 1898.

Haseloff, Arth. Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griech. Evangelien-Handschrift in Rossano. Nach photograph. Aufnahmen hrsg. Imp. 4⁰. XVI, 154 S. m. 14 Textabbildgn. u. 15 Lichtdr.-Taf. Leipzig, Giesecke & Devrient. M. 32.—.

— Ueber neuere Publikationen aus dem Gebiete der Miniaturmalerei. (Sitzungsbericht V, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Haupt, Albrecht. Decorative Malereien der letzten Jahrhunderte in Deutschland und ihr baldiger Untergang. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 14.)

Haverkorn van Rijsewijk, P. De eerste oorlog met Engeland en W. van de Velde de oude. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 33.)

H. C. Les nouveaux Rembrandt à la National Gallery. (La Chronique des arts, 1899, S. 141.)

Hennebicq, Léon. La fresque flamande au palais Sclafani à Palerme. (Art moderne, 1898, No. 40.)

Herluison, H., et Paul **Leroy.** Notice zur Sergent-Marceau, peintre et graveur; par MM. H. H. et P. L., membres de la Société des amis des arts d'Orléans. In-8⁰, 71 p. et grav. Paris, imp. Plon, Nourrit et Ce; lib. Herluison. 1898.

Hofstede de Groot, C. Abraham Raguineau. Portretschilder en schrijfmeester van Willem III. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 6.)

— Die Datierung der Handzeichnungen Rembrandts. (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn. d. Kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 34.)

— Rembrandt. 40 Photograv. nach den schönsten Gemälden der Ausstellg. zu Amsterdam. 1898. Mit Text v. C. H. de G. (In 4 Lfgn.) 1.—3. Lfg. Imp. Fol. (30 Taf.) Amsterdam. Berlin, A. Asher & Co. in Komm. M. 375.—.

Holmes, C. J. Hokusai. (The Artist's Library, No. 1.) Imp. 16mo, p. 56 and plates. Unicorn Press. 2/6.

Hood, Fred. Merkwürdige Glasgemälde. (Technische Mitteilungen f. Malerei, XV, 1898, No. 17, S. 4.)

Hooft, C. G. t'. Kritische Bemerkungen über einige Bilder des Reichsmuseums. (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn. d. Kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 13.)

Houdek, V. Ein Speculum humanae salvationis der Neureischer Stifts-Bibliothek. (Mittheilungen d. K. K. Central-Kommission, N. F., XXIV, 1898, S.215.)

Hurll, Estelle M. The Madonna in Art. Illustrated. 8vo, p. 218. D. Nutt. 3/6.

Huyot-Berton. Ch. Portraits d'enfants par Josuah Reynolds. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 31.)

Hymans, Henri. Anton van Dyck. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 53.)

— Melchisedech van Hooren, 1552—1570. (Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, 1898, 3e livr.)

— Un artiste anversois ignoré: Melchisedech van Hooren, 1552—1570. Notice accompagnée de reproductions d'après les œuvres du maître, par Henri Hymans. Anvers, Vve De Backer, 1898. In-8⁰, 23 p., 5 pl. [Extrait des Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique.]

Hymans, Henri. Une peinture détruite de Hugo van der Goes. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 20, 1898, S. 347.)

Jacobsen, Emil, Ancora sulla „Primavera" del Botticelli. (L'Arte, II, 1899, S. 280.)

— Bilderbenennungen in Venedig. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 341.)

— Eine Reihe holländischer Landschaftsbilder in der Akademie zu Venedig. (Kunstchronik, N. F., X., 1898, Sp. 37.)

— Lorenzo Costa und Francesco Francia. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 159.)

— Un ou deux Drost? (La Chronique des arts, 1899, S. 83.)

Jadart, H. Un portrait de Louis XIII au musée de Reims. Notice et Description par H. J., conservateur du musée. In-8⁰, 12 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce. 1898.

Jahnel, C. Einige Nachrichten über den Maler Fabian Polierer und über den Litteratenchor zu Aussig. (Mittheilungen des Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, 37, 1.)

I dipinti murali decorativi recentemente scoperti nella chiesa dei Frari a Venezia. (Arte ital. dec. e ind., VII, 7.)

Jelinek, Ludw. Madonna Sistina. Eine Monographie. gr. 8⁰. VIII, 116 S. Dresden, H. Floessel in Komm. M. 5.—

Jennepin. Description des vitraux de l'église de Solre-le-Château, et le Clocher de Solre-le-Château; par M. J., membre de la commission historique du département du Nord. Grand in-8⁰, 9 pages. Lille, imprimerie Danel. 1899. [Extrait du t. 22 du Bulletin de la commission historique du département du Nord.]

J. G. A propos de trois tableaux de Frans Hals au Musée du Louvre. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 241.)

J. H. Le débadigeonnage des anciennes peintures murales. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 110.)

— Notice sur plusieurs anciennes peintures inconnues de l'Ecole flamande. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 38.)

Joseph, D. Die Fresken von Meysse. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 465.)

Justi, Carl. Ein Bild König Ferdinand des Heiligen, von Murillo. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 257.)

— Laura de' Dianti. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 183.)

— Ludwig. Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer. (Schluss.) (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 439.)

Kaemmerer, Ludwig. Memling. (=Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuss, XXXIX.) Lex.-8⁰. 136 S. m. 129 Abbildgn. nach Gemälden u. Zeichnungen. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

— Ueber Memlings Altar für die Buchhändlergilde zu Brügge. (Sitzungsbericht I, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Kanzler, R. Osservazioni sulla tecnica dei musaici nei cimiteri cristiani. (Nuovo bullettino di archeologia christiana, IV, 1898, S. 209.)

Knackfuss, H. Holbein. Translated by Campbell Dodgson. (= Monographs on artists, edited by H. Knackfuss. II.) 8⁰. p. 160. With 151 illustr. from pictures, drawings and woodcuts. Bielefeld, Velhagen und Klasing.

— Raphael. Translated by Campbell Dodgson. (= Monographs on artists, edited by H. Knackfuss. I.) 8⁰. p. 132. With 128 illustr. from pictures and drawings. Bielefeld, Velhagen & Klasing.

— Rembrandt. Translated by Campbell Dodgson. (= Monographs on artists, edited by H. Knackfuss, III.) 8⁰. p. VIII, 160. With 159 illustr. from pictures, etchings and drawings. Bielefeld, Velhagen & Klasing.

— Van Dyck. Translated by Campbell Dodgson. (= Monographs on artists, edited by H. Knackfuss, IV.) 8⁰, p. VI, 83. Witt 55 illustr. from. pictures and drawings. Bielefeld, Velhagen & Klasing.

Knapp, Fritz. Piero di Cosimo, e. Uebergangsmeister vom Florentiner Quattrocento zum Cinquecento. hoch 4⁰. III, 114 S. m. Abbildgn. u. 10 Taf. Halle, W. Knapp. M. 15.—.

Koch, Ferdinand. Ein Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Inauguraldissertation. Münster i. W., 1899. 8⁰. 59 S.

Krakauer, Gustav. Der Maler David und die Revolution. (Nord und Süd, 22. Jahrg., Februar.)

Laban, Ferdinand. Das Gleichgewicht der Innenseiten der unteren Flügel des Genter Altars. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1898, S. 33.)

Lafond, Paul. François et Jacob Bunel, peintres d'Henri IV; par P. L., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. In-8⁰, 56 pages et planches. Paris, impr. Plon, Nourrit & Co. 1898.

— Goya. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 133 u. 491; VI, 1899, S. 45.)

— L'Ivresse de Noé par Zurbaran au Musée de Pau. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 419.)

Lagye, Gustave. Étude sur Antoine Van Dyck. (Ligue artistique, 1899, No. 17, 18 u. 19.)

Lange, Konrad. Dürer's ästhetisches Glaubensbekenntniss. (Fortsetzung u. Schluss.) (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 220 u. 255.)

Lapauze, Henry. Les Pastels de M. Q. de La Tour, à Saint-Quentin. Préface par M. Gustave Larroumet, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. In-f⁰, XII, 132 p. Paris, Impr. nationale; libr. Bulloz. 1898.

Latour, Graf Vincenz. Sir Henry Raeburn. (Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 93.)

Law, Ernest. Vandyck's Pictures at Windsor Castle Historically and Critically Described by E. L. With Plates in Photogravure. In 3 parts. Folio. Hanfstaengl. 120.

[Lazzarini, Vittorio.] Polizze d'estimo di Francesco Squarzon, pittore. [Pubblicate da V. L.] Padova, tip. lit. Salmin, 1898. 8⁰. p. 4. [Estr. dal Bollettino del museo civico di Padova, anno I (1898), no. 12.]

Leclercq, Julien. L'école française du XVIIIe siècle au „National Museum" de Stockholm. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 121.)

Lehmann, H. Die Fenster- und Wappenschenkungen der Stadt Zofingen. Schlussbemerkungen. (Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, XXXI, 1898, S. 135.)

Lemonnier, Camille. Antoine Van Dyck. (Ligue artistique, 1899, No. 14.)

Leonardo da Vinci. Frammenti letterari e filosofici, trascelti dal dott. Edmondo Solmi. Firenze, G. Barbèra tip. edit., 1899. 24⁰. p. xliiij, 437, con ritratto. L. 2.25. [1. Favole. 2. Allegorie. 3. Pensieri. 5. Paesi. 5. Figure. 6. Profezie. 7. Facezie. — Collezione diamante.]

— Il codice atlantico di L. da V. nella biblioteca ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla r. accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Fasc. 15. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1899. Fo. p. 589-640, con quaranta tavole.

Lettera, Una, di Marco Zoppo. (L'Arte, II, 1899, S. 253.)

Levèque. Rembrandt. (Fédération artistique, 1899, S. 91 u. 99.)

Lichtwark, Alfred. Das Bildnis in Hamburg. Als Manuskript gedruckt. Bd. 1—2. 4⁰. XIV, 195 m. 14 Taf. u. VIII, 239 S. m. 16 Taf. Hamburg (Der Kunstverein zu Hamburg). Druck d. Verlagsanstalt u. Dr. A.-G. 1898.

— Hamburger Künstler. Meister Francke — 1424 —. 8⁰. 194 S. mit 22 Abbildgn. Kunsthalle zu Hamburg, 1899.

Liell. Die Bedeutung einiger Katakomben-Darstellungen. (Pastor bonus, XI, 2.)

Lind, Karl. Ein altes Glasgemälde in der Sammlung des Museums Francisco-Carolinum zu Linz. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXIV, 1898, S. 208.)

Loeser, Charles. Die Wandzeichnungen der Königlichen Bibliothek in Turin, mit besonderer Berücksichtigung der italienischen Meister. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 13.)

— Ein neu aufgefundener Lotto. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 319.)

— I quadri italiani della Galleria di Stoccarda. (L'Arte, II, 1899, S. 159.)

Lüttich, Selmar. Ueber den Naumburger Dom. 1. Wie sind die Glasgemälde der Westchorfenster zu ergänzen? 2. Welchen Bischof stellt das Grabdenkmal im Ostchor dar? Mit Zeichnungen vom Architekten Memminger. Oster-Programm des Domgymnasiums zu Naumburg a. S. 4⁰. (43 S. mit Taf.) Naumburg a. S., Druck v. H. Sieling, 1898.

Mackowsky, Hans. Die Verkündigung und die Verlobung der heiligen Katharina von Francesco Pesellino. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 81.)

— Jacopo del Sellaio. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 192 u. 271.)

Maeterlinck, L. Au Musée de Gand. Un tableau commandé au XVII siècle. (La Chronique des arts, 1899, S. 233.)

— Le triptyque de Watervliet. (Fédération artistique, 1898, No. 48.)

— Une Découverte artistique à Gand. (La Chronique des arts, 1899, S. 196.)

— Un Van Eyck inconnu. (Fédération artistique, 1898, No. 45.)

Malamani, Vittorio. Rosalba Carriera. (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 27.)

Malkowsky, Georg. Altarbild mit den Porträts Friedrichs I. und seiner Gemahlin. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 130.)

Marrai, B. La „Primavera" del Botticelli. (L'Arte, I, 1898, S. 500.)

Marucchi, O. Il musaico di s. Maria di Ganagobia. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno IV, 1898, S. 113.)

Marzo, G. di. La pittura in Palermo nel rinascimento. Palermo, Alberto Reber edit. (tip. del Giornale di Sicilia), 1899. 8⁰. p. 390, con venti tavole. L. 32. [1. Preliminari. 2. Primordî e progressi del rinascimento della pittura in Palermo; pittori siciliani, Simone da Corleone e Cecco di Naro; influenze esteriori diverse, Niccolò di Siena, Gaspare di Pesaro e suoi. 3. Tommaso De Vigilia. 4. Antonio o Antonello Crescenzio. 5. Riccardo Quartararo. 6. Pietro Rozzolone. 7. Altri pittori siciliani e di fuori. 8. Miniature, graffiti, smalti e incisioni. 9. I musaicisti.]

Mathys, Gustaaf. 1599—1899. Antoon Van Dyck. Zijn leven en zijne werken, ter gelegenheid der 300e verjaring zijner geboorte, 1599—1641, door G. M., hoofdonderwijzer der jongensgemeenteschool te Duffel. Gand, I. Vanderpoorten, 1899. In-8⁰, 52 p. et 2 pl. hors texte. fr. —.50.

Matthiesen, Oscar. Die Freskomalerei. (Kunstgewerbeblatt, N. F., X, 1899, S. 123.)

Mauceri, E. Ritratti della famiglia Raggio di Genova, nella Galleria Nazionale in Roma. (L'Arte, II, 1899, S. 256.)
— Un quadro della scuola del Bronzino rappresentante il cardinal Bibbiena. (L'Arte, II, 1899, S. 259.)
— Un quadro di Scipion Gaetano nella Galleria Nazionale in Roma. (L'Arte, II, 1899, S. 258.)
Mazzatinti, G. Statuto e matricola dell' arte dei pittori in Perugia. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 145.)
Mazzini, U. Il centenario della Madonna Bianca e la scoperta di un affresco a Porto Venere. Spezia, tip. Francesco Zappa, 1899. 8⁰. p. 7. [Estr. dal Corriere della Spezia, 30 luglio 1899.]
Melani, Alfredo. Un libro del pittore Fed. Zuccaro. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 139.)
Melicher, Theophil. Die Malerei-Restaurirung in der Kirche zu Taisten. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXIV, 1898, S. 210.)
Mélida, José Ramón. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. J. R. M. el día 25 de Marzo de 1899. Contestación del Excelentísimo Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado. Madrid. Est. Tip. de la Viuda é Hijos de M. Tello. 1899. En 4.⁰, 73 páginas. [Tema: Génesis del Arte de la pintura.]
Melozzo da Forlì, pittore. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II. 1899, S. 114.)
Menotti, Mario. Ritratto di Antonio Van Dyck. (L'Arte, II, 1899, S. 254.)
— Scoperta di un dipinto di Antonio Mor (?). (L'Arte, II, 1899, S. 258.)
Mesonero Romanos, Manuel. Velázquez fuera del Museo del Prado. Apuntes para un Catálogo de los cuadros que se le atribuyen en las principales Galerías públicas y particulares de Europa, por Manuel Mesonero-Romanos. Illustrado con 64 fotograbados de Hanfstaengl de Munich, y La Porta, de Madrid. Madrid. Impr. de los Hijos de M. G. Hernández. 1899. En 8.⁰, 299 págs. 8 pesetas en Madrid y 8,50 en provincias.
Michaelson, H. Hans Cranach. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 373.)
Michel, Émile. Sur la détermination des dates des dessins de Rembrandt. Conférence faite à Amsterdam, au Congrès de l'Histoire de l'Art, par M. Cornelius Hofstede de Groot. (La Chronique des arts, 1898, S. 302.)
Migeon, Gaston. Un portrait japonais du XIII[e] siècle. (Gazette d. beaux-arts, 3[e] période, t. 21, 1899, S. 381.)
Modern, Heinrich. Die Zimmern'schen Handschriften der k. k. Hofbibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ambraser Sammlung und der k. k. Hofbibliothek. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX, 1899, S. 113.)
Moes, E. W. Frans Hals. Heliogravures naar zijne schilderijen in Nederland. Tekst van E. W. M. Imp. Fol. (25 Taf. m. 7 u. 14 S. Text in deutscher und holländ. Sprache.) Haarlem, J. Kleinmann & Co. In Leinw.-Mappe M. 100.—.
Molmenti, Pompeo. Il Moretto da Brescia. (The art journal, 1899, S. 73.)
Mone, F. J. Die Porträts der zehn Stifter des Kollegiat-Stiftes St. Johann in Konstanz von 1514 und Hans Holbein d. J. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XVII, 1899, S. 1.)
— Hans Holbein d. J. in Konstanz. 1514. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XVII, 1899, S. 49, 65 u. 104.)
Mont, Pol de. Anton van Dyck. (Der Thürmer, 1. Jahrg., 7. Heft.)
— Antoon van Dijck. (Tijdschrift van het Willems-Fonds, 1899, S. 129.)
Moreira Freire, J. Un problème d'art, l'école portugaise, créatrice des grandes écoles. 8⁰. 190 p. Lisboa, 1898.
Morpurgo, S. Le epigrafi volgari in rima del „Trionfo della Morte", del „Giudizio universale e Inferno" e degli „Anacoreti" nel camposanto di Pisa. (L'Arte, II, 1899, S. 51.)
Mülinen, W. F. v. Die Glasgemälde von Hindelbank. (Archives héraldiques suisses, 1898, Nr. 4; 1899, Nr. 1.)
— Glasgemälde des Protonotars und Propstes Niklaus von Wattenwyl. (Archives hérald. suisses, 1898, Nr. 3.)
Müller, Dav. Heinr. und Julius von **Schlosser.** Die Haggadah von Sarajevo. Eine spanisch-jüdische Liederhandschrift des Mittelalters. Nebst e. Anhang von Prof. Dr. Dav. Kaufmann. Mit 1 Frontispiz in Chromotypie, 38 Lichtdr.-Taf., 18 Textabbildgn. u. e. Atlas m. 35 (2 farb.) Taf. Lex.-8⁰. V, 316 S. Wien, A. Hölder. M. 50.—.

Müller-Walde, Paul. Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci. V: Eine frühe Redaktion von Leonardo's Komposition der Madonna mit der hl. Anna und dem Lamm. VI: Einige Anweisungen Leonardo's für den unterseeischen Schiffskampf, Taucherapparate und Torpedoboote, Leonardo's Erfindung der Schiffsschraube. VII: Leonardo da Vinci und die antike Reiterstatue des Regisole. Einige Entwürfe Leonardo's zum Reiterdenkmale für Gian Giacomo Trivulzio. Plaketten des Berliner K. Museums nach Studien Leonardo's zu Reiterdenkmälern und zur Darstellung der Reiterschlacht von Anghiari. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 54 u. 81.)

Müntz, Eugène. Léonard de Vinci (l'Artiste; le Penseur; le Savant); par E. M., membre de l'Institut. Ouvrage contenant 238 reproductions dans le texte, 20 planches en taille-douce et 28 planches en couleurs ou en noir, d'après les œuvres du maître. In-4⁰, VI, 554 p. Corbeil, impr. Crété. Paris, libr. Hachette et Cᵉ. 1899. 40 fr.

— Leonardo da Vinci: Artist, Thinker, and Man of Science. From the French. With 48 Plates and 252 Text Illusts. In 2 vols. 4to. p. 268 and 300. Heinemann. 42/.

— Le Pérugin, la Marquise Isabelle d'Este et le „Combat de l'Amour et de la Chasteté" du Louvre. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 231.)

— Les dernières années de Léonard de Vinci. (Gazette d. beaux-arts, 3ᵉ période, t. 20, 1898, S. 369.)

— Les plateaux et les coupes d'accouchées aux XVᵉ et XVIᵉ siècles. Nouvelles recherches. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 427.)

— Un dessin inédit de Pisanello au Musée de Cologne. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 73.)

Muther, Richard. Velasquez. (Wiener Rundschau, 3. Jahrg., Nr. 12.)

N. D. L. R. La plus ancienne Oeuvre de Rembrandt. (La Chronique des arts, 1899, S. 88.)

Nettleship, J. T. George Morland and the evolution from him of some later painters. (= The Portfolio Monographs, No. 39.) 8⁰. VIII, 88 p. London, 1898.

Neuwirth, Joseph. Das Prager Synagogenbild nach Barthel Regenbogen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 175.)

— Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag. (= Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. Veröffentlicht v. der Gesellschaft z. Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst u. Litteratur in Böhmen. III.) Fol. VIII, 92 S. m. 34 Taf. u. 13 Abbildgn. im Text. Prag, J. G. Calve. In Mappe M. 75.—.

Nève, Joseph. Louis Dalmau, peintre espagnol, élève de J. Van Eyck. (Bulletin de l'Acad. roy. d'archéol. de Belgique, 1899, S. 145.)

— L. Dalmau, peintre espagnol, élève de J. Van Eyck, par J. N., directeur honoraire des beaux-arts au ministère de l'agriculture et des travaux publics. Anvers, veuve De Backer, 1899. In-8⁰. 9 p., une photographie hors texte et quatre dans le texte. [Extrait du Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique. Hors commerce.]

— Le martyre de saint Sébastien. Tableau de Memling au musée de Bruxelles, par J. N., directeur honoraire des beaux-arts au ministère de l'agriculture et des travaux publics. Bruxelles, veuve J. Baertsoen, 1899. In-8⁰, 10 p. et 3 héliotypies. [Extrait du Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie. Hors commerce.]

Nolhac, Pierre de. Marie-Antoinette et Mᵐᵉ Vigée-Lebrun. (La revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 523.)

Nüscheler, R. A. Die Heraldik in den Glasgemälden von Königsfelden. (Archives hérald. suisses, 1898, Nr. 1 u. 2.)

Obsuždenie proekta stěnnoj rospisi Novgorodskago Sof'ijskago sobora. (Discussion du projet de restauration de la peinture murale de la cathédrale de Ste Sophie à Nowgorod.) S. 33 risunkami v tekstě. Fol. 46 S. S. Peterburg, Tipogr. Glavnago Upravlenija Udělov, 1897. (= Materialy po archeologii Rossii, No. 21.)

O. E. Ueber ein angebliches Selbstbildnis Baldungs. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 62.)

Oidtmann, Heinr. Nachrichten über rheinische Glasmalerei d. XVI. Jahrh., insbesondere über die Glasgemälde in der Burgkapelle zu Ehreshoven, ein spätes Werk monumentaler Glasmalerei in den Rheinlanden. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 55 u. 67.)

Opera, L', del Moretto. Brescia, tip. Editrice di Angelo Canossi, 1898. Fo. p. 143, con ventotto tavole e due facsimili. [I. Brescia. 1. Nelle chiese. 2. In raccolte pubbliche e presso famiglie private. — II. Provincia. — III. Città e paesi d'Italia. — IV. Raccolte estere. — V. Disegni e quadri di dubbia attribuzione. — VI. Appendice.]

Opera, L', del Moretto. II. edizione accresciuta di nuove tavole, con 40 riproduzioni eliotipiche. Brescia, Tipografia-Editrice-Brescia, 1898. 4⁰. 143 p.

Opere di pittura e scultura esistenti in Napoli nel principio del s. XVII. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 14.)

Paoletti, Pietro, und Gustav **Ludwig.** Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 87 u. 255.)

Pas, Justin. Les Volets de rétable peints par Hans Memling pour l'abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer, rapport présenté à la Société des antiquaires de la Morinie, par J. de P., secrétaire général. In-8⁰, 15 pages. Saint-Omer, impr. d'Homont. 1899. [Extrait de la 189e livraison du Bulletin historique de la Société des antiquaires de la Morinie.]

Pauli, Gustav. Ein vergessenes Bild von Rogier van der Weyden. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 273.)

Payr. Ein Votivbild der Payr von Thurn. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission; N. F., XXV, 1899, S. 88.)

Peintures murales à Zepperen (Limbourg). (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 86.)

Peintures murales de l'église de Nieuport. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 86.)

Pfaff, Frdr. Die grosse Heidelberger Liederhandschrift, in getreuem Textabdr. hrsg. Mit Unterstützg. des grossh. bad. Ministeriums der Justiz, des Kultus u. Unterrichts. (In 5 Abtlgn.) 1. Abtlg. gr. 8⁰. (Sp. 1—320 m. 1 Farbdr.) 2. Abtlg. (Sp. 321—640.) Heidelberg, C. Winter. M. 10.—.

Philippi, Adolf. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Nr. 7. 3. Bd. 1.—2. Lfg.: Die Kunst des 15. u. 16. Jahrh. in Deutschland und den Niederlanden. 1. Buch: Das 15. Jahrh. Die van Eyck und ihre Nachfolger. Altköln. Martin Schongauer. 2. Buch: Die deutsche Kunst in ihrer Blütezeit. Dürer. Cranach. Grünwald und Hans Baldung. gr. 8⁰. VIII, 140 S. und IV, S. 141—334 m. Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann. M. 5.50. — Nr. 9. 3. Bd. 3. Lfg.: Die Renaissance im Norden. Quintin Massys. Hans Holbein d. J. Der Meister des Todes der Maria. IV u. S. 335—450. M. 2.50.

Phillips, Claude. Hogarth's „Mrs. Salter", at the National Gallery. (The art journal, 1899, S. 149.)

— Titian: A Study of his Life and Works. Imp. 8vo. Seeley. 9/.

Piccinelli, Antonio. Il pittore Moretto d'Ardesio. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 19.)

Picón, Jacinto Octavio. Vida y obras de D. Diego Velázquez. Madrid. Tipog. de R. Fé. 1899. En 8⁰. may., VII, 215 págs., y 16 fotog. 5 y 5,50.

Pictures, Twenty selected, by Italian Masters. (The Athenaeum, 24. Juni 1899.)

Piucco, Clotaldo. Un affresco scoperto e due affreschi risuscitati. (L'Arte, II, 1899, S. 273.)

Prelle de la Nieppe, Edgar de. Les peintures murales de la collégiale de Sainte-Gertrude à Nivelles. (Annales de la Société archéologique de l'arrondissement de Nivelle, t. VI, 1898.)

Prosdocimi, Alessandro. Notizie di archeologia, arte e storia communicate dal prof. A. P. Gennaio-marzo 1899 (R. ispettorato pei monumenti e scavi dei mandamenti di Conselve, Este, Monselice e Montagnana). Este, stab. tip. Longo e Pastorio, 1899. 8⁰. p. 58. [La Vergine col bambino e li ss. Lorenzo e Silvestro, tavola di Bernardino Licinio. Una tavola del Cima nelle rr. gallerie di Venezia.]

Quarré-Reybourbon, L. Les Peintres Van Oost à Lille (à propos d'un tableau lillois de notre collection); par L. Q. R., membre de la commission historique du département du Nord, etc. In-8⁰, 24 pages et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ. 1898.

Rabelle, A. Les Peintures murales de l'église de Pleine-Selve, représentant le martyre de sainte Yolaine. Un émail limousin de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle. In-8⁰, 8 pages et planches. Saint-Quentin, impr. Poette. 1899.

Rada y Delgado, Juan de Dios de la. Velázquez, Discurso leído en la solemne sesion pública celebrada el día 8 de Junio de 1899 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para conmemorar el tercer centenario del nacimiento del gran artista por el Académico numerario Excmo Sr. D. J. de D. de la R. y D., y soneto por el excelentísimo Sr. D. Ange Avilés, Académico de número. Madrid. Est. Tip. de la Viuda é Hijos de M. Tello. 1899. En 4°. mayor, 43 págs [No se ha puesto á la venta.]

Rahn, J. R. Die neu entdeckten Wand- und Gewölbemalereien in Mariaberg bei Rorschach. (Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, N. F., I, 1899, S. 21.)

— Glasgemälde in Stein am Rhein. (Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, N. F., I, 1899, S. 30.)

— Zwei Bilder aus der Fraumünster-Abtei. (Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1899, S. 217.)

Reber, F. v. Hans Multscher von Ulm. (Sitzungsberichte der philosophisch-philol. u. d. histor. Classe d. K. b. Akad. d. Wissensch. zu München, 1898, 1. Heft.)

Redlich, Paul. Simon von Aschaffenburg. (Zur Cranach-Ausstellung in Dresden.) (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 436.)

Rembrandt, Ein neuaufgefundener. (Zeitschrift d. Vereines deutscher Zeichenlehrer, 1899, S. 101.)

Rembrandt, Le, d'Aix. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 82 u. 98.)

Ricognizione dell' immagine della B. Vergine di s. Luca sul monte della Guardia presso Bologna: relazione. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1898. 8⁰. p. 18, con sette tavole.

Rjedin, G. K. Eine syrische Evangelienhandschrift mit Miniaturen des 13. Jahrh. in der Bibliothek des Brit. Museums. (Schriften der Kais. Odessaer Ges. für Geschichte u. Altertümer, XXI.)

Riemsdijk, Ihr. B. W. F. De Leidsche schilder Carel van der Pluym. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 127.)

— Twee aanteekeningen uit van Mander's Schilderboek. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 123.)

Robinson, J. C. The earliest known Rembrandt. (The Athenaeum, 28. Januar, 20. Mai u. 9. September 1899.)

Rodrigues, Eugène. Un dessin de jeunesse d'Albert Dürer pour la „Sainte famille au papillon". (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 220.)

Rollett. Zu den Goethe-Bildnissen. (Chronik des Wiener Goethe-Vereines, XII, 9.)

Rooses, Max. De vlaamsche meesters in de national gallery van Londen. Adam-Frans Van der Meulen: Vertrek naar de jacht, door M. R., conservator van het museum Plantin Moretus te Antwerpen. Amsterdam, Uitgevers maatschappij Elsevier, 1899. In-8⁰, gravv. 3 fr. [Étude publiée dans la 1re livraison (janvier 1898) de Elzevier's geïllustreerd maandschrift.]

— et Ch. **Ruelens.** Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres, publiés, traduits, annotés, par M. R., conservateur du Musée Plantin-Moretus, à Anvers, et feu Ch. R., conservateur des manuscrits à la Bibliothèque royale de Belgique, à Bruxelles. Tome deuxième (1609-25 juillet 1622). Anvers, J. Maes, 1898. Gr. in-4⁰, III, 480 p., portr. hors texte. 25 fr.

Rose, George B. Renaissance Masters: The Art of Raphael, Michael Angelo, Leonardo Da Vinci, Titian, Correggio, and Botticelli. 8vo, p. vi, 189. Putnam's Sons. 5/.

Rosenberg, Adolf. Anton van Dyck. (Westermanns Monatshefte, 43. Jahrg., März.)

— Peter Paul Rubens. (Westermanns Monatshefte, 42. Jahrg., Oktober-November.)

Roserot, Alphonse. A propos du Mausolée de Claude de Lorraine. (La Chronique des arts, 1899, S. 210.)

Rosetti, Giovanni Battista, pittore. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 115.)

Roversi, Lu. Luigi Palma di Cesnola e il Metropolitan Museum of Art di New York. New-York, s. tip., 1898. 8⁰. p. 75, xij, con ritratto e tre tavole.

Saquella, Pasquale. Un quadro del cav. Lanfranco. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 133.)

Sasso, Silvestro de, ein Luganeser Maler des 16. Jahrhunderts. (Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, XXXI, 1898, S. 98.)

Save, Gaston. Le Duc René I[er] artiste peintre. In-8°, 19 p. Nancy, imp. coopérative de l'Est. 1899. [Extrait du Bulletin des sociétés artistiques de l'Est.]

Schaeffer, Emil. Das Weib in der venezianischen Malerei. Inauguraldiss. Breslau, 1899. 8°. 105 S.

Schestag, August. Die Chronik von Jerusalem. Eine für Philipp den Guten verfertigte Miniaturhandschrift der Wiener Hofbibliothek. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlungn. d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX, 1899, S. 195.)

Schleinitz, O. v. Die „Fragonards" aus Grasse in London. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 113.)

Schmarsow, August. Maîtres italiens à la Galerie d'Altenburg et dans la Collection A. de Montor. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 20, 1898, S. 494.)

Schmid, Heinrich Alfred. Holbeins Porträts. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 57.)

Schnütgen. Flügelgemälde von Nüttgens mit den Donatorenbildnissen von Janssen und Münzenberger. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 289.)

Schricker. Ueber die Skizze zu Rubens' Raub der Proserpina. (Sitzungsbericht I, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Schrörs, Heinrich. Der Grundgedanke in Rafaels Disputa. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 367.)

— Studien zu Giovanni da Fiesole. I. Verterunt se memoriae. II. Fulget crucis mysterium. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 193, 229, 295 u. 321.)

Schubring, Paul. Altichiero und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalien. Malerei im Trecento. gr. 8°. X, 144 S m. 10 Lichtdr.-Taf. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 8.—.

— Anton van Dyck. (Frankfurter Zeitung, 22. März 1899.)

— Die Fresken im Querschiff der Unterkirche San Francesco in Assisi. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 1.)

— Lucas Cranach und seine Stellung zur Reformation. (Christliche Welt, 1899, Nr. 30.)

Schubring, Paul. Sofonisba Anguissola. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 145.)

— Velasquez. (Frankfurter Zeitung, 6. Juni 1899.)

Schultze, Prof. Dr. Victor. Die Quedlinburger Itala-Miniaturen der königl. Bibliothek in Berlin. Fragmente der ältesten christlichen Buchmalerei. Mit 7 Taf. (in Heliograv.) u. 8 Textbildern. Hoch 4°. III, 44 S. München, C. H. Beck. M. 15.—.

Schulz, Fritz Traug. Typisches der grossen Heidelberger Liederhandschrift u. verwandter Handschriften nach Wort u. Bild. Eine germanistisch-antiquar. Untersuchg. Diss. gr. 8°. 116 S. Göttingen, (Vandenhoeck & Ruprecht). M. 3.20.

Schweitzer. Ein Madonnenbild des Andrea Solario in Berliner Privatbesitz. (Sitzungsbericht III, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Scoperta di antichi affreschi. S. Miniato. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 120.)

Scoperta di antichi affreschi. Vho (Cremona). (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 120.)

Seeck, Otto. Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. (Abhandlungen d. Königl. Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen, philol.-histor. Klasse, N. F., III. Bd., Nr. 1.)

— Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. (= Abhandlgn. der K. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Klasse, III, 1.) 4°. 77 S. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1899. M. 5.—.

Seidlitz, Woldemar v. Die Farbengebung der Frührenaissance. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 9.)

— Die Farbengebung der Blütezeit. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 41.)

— Zu Baldung's Zeichnungen. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 467.)

Sgulmero, Pietro. Il Moretto a Verona. 8°. 55 S. Verona, Stabilimento Tipo-Lit. G. Franchini, 1899.

— La venuta del Moretto a Verona. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 36.)

Sharp, W. Rembrandt. (Cosmopolis, 1898, November.)

Somof, A. de. Les nouveaux Rembrandt et Adam Elsheimer à l'Ermitage Impérial. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 258.)

Springer, Jaro. Ueber Hercules Seghers und Rembrandt. (Sitzungsbericht IV, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Starcke, E. Die Coninxloo's. (Oud-Holland, XVI, 1898, S. 129.)

Stegmann, Hans. Aus der Glasgemäldesammlung des germanischen Museums. 1. Die Arbeiten Schweizer Glasmaler für Nürnberg und ihr Einfluss. 2. Die sechs Scheiben des Jörg Tratz. (Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1898, S. 113.)

Steinmann, Ernst. Chiaroscuri in den Stanzen Raffael's. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 169.)

— Pinturicchio. (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuss. XXXVII.) Lex. 8⁰. 143 S. m. 115 Abbildgn. v. Gemälden. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 4.—.

Stettiner, Richard. Antoine Watteau. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 5.)

Stevenson, A. M. Peter-Paul Rubens. Londres, Seeley and C°. In-8⁰, 100 p., gravv., photo-et heliogravures hors texte. 5 fr. [Forme la livraison 35 (janvier 1898) de The Portfolio.]

— R. A. M. Rembrandt and Burne-Jones. (The art journal, 1899, S. 57.)

Stolberg, A. Stammbuch des Malers Dietrich Meyer von Zürich von 1589. (Archives héraldiques suisses, année XIII, 1899, Nr. 1.)

Strong, S. Arthur. On a picture by Lorenzo Lotto at Wilton House. (The art journal, 1899, S. 92.)

Swarte, Victor. Rembrandt. In-8⁰, 24 pages. Auxerre, imprimerie Lanier. Paris, bureaux de la Nouvelle Revue, 28, rue de Richelieu. 1898. [Extrait de la Nouvelle Revue.]

Taeye, Edmond Louis de. Antoine Van Dyck. (Fédération artistique, 1899, S. 337 u. 345.)

Tallenay, J. de. Les leçons de M. Charles Morice sur l'histoire de la peinture flamande. (Art moderne, 1899, S. 25.)

Térey, Gabriel von. Aus der Nationalgalerie in Budapest. I. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 97.)

Thode, Henry. Andrea Castagno in Venedig. (Festschrift für Otto Benndorf, Wien, 1898, S. 307.)

Thomas, Jules. Les Vitraux de Galas dans l'église de Saint-Jean-de-Losne; par l'abbé J. T., curé-doyen de Notre-Dame de Dijon. Avec 1 gravure à l'eau-forte de M. V. Prost. In-8⁰, 16 p. Dijon, impr. Jobard; tous les libr. 1899. [Tiré à 30 exemplaires.]

Tikkanen, J. S. Tre armeniska miniatyrhandskrifter. (Finskt Museum, 1898, Nr. 9—12, S. 65—91, mit 61 Zinkätzungen u. Skizzen.)

Timbs, John. Anecdote Lives of William Hogarth, Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, Henry Fuseli, Sir Thomas Lawrence and J. M. W. Turner. New ed. 8vo, p. 404. Macmillan. 3/6.

Tourneux, Maurice. Jean-Baptiste et Jean-François Colson. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 20, 1898, S. 337.)

V. Un ritratto del Velasquez (appartemente al Principe Doria). (L'Arte, II, 1899, S. 124.)

— Un ritratto del Velasquez (Collezione privata romana). (L'Arte, II, 1899, S. 295.)

Vachez, A. Les peintures murales de l'ancienne Chartreuse de Sainte-Croix-en-Jarez (Loire); par A. V., associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. In-8⁰, 24 p. avec grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1899. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 58).]

Valabrègue, Antony. Claude Gillot. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 385; t. 22, 1899, S. 115.)

— L'art français en Allemagne. Deux portraits de Nattier à l'institut Staedel, à Francfort. (La Chronique des arts, 1899, S. 231 u. 242.)

Valentin, Veit. Tischbein's Goethe-Bildniss. (Reclam's Universum, 1898—99, Nr. 26.)

Vasari. Sandro Botticelli. (Art moderne, 1898, No. 33.)

Vasconcellos, Joaquim de. Francisco de Hollanda: Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538. Orig.-Text m. Uebersetzung, Einleitung, Beilagen u. Erläuterungen. (= Quellenschriften f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik des Mittelalters u. der Neuzeit. Begründet v. Rud. Eitelberger v. Edelberg. Nach dem Tode A. Ilgs fortgesetzt v. Camillo List. Neue Folge. IX. Bd.) gr. 8⁰, V, CLX, 240 S. Wien, C. Graeser. M. 7.—.

Velazquez and Rembrandt. (The Quarterly Review, 1899, April.)

Venturi, A. La miniatura Ferrarese nel secolo XV e il Decretum Gratiani. (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 187.)

— Museo Etnografico, Preistorico, Kircheriano. Lo smalto bizantino del Redentore. (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 332.)

— Quadri di Gentile da Fabriano a Milano e a Pietroburgo. (L'Arte, I, 1898, S. 495.)

— Un disegno di Michelangelo e una tavola del Bugiardini. (L'Arte, II, 1899, S. 259.)

Vischer, Robert. Giovanni Antonio Bazzi gen. Sodoma. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 13.)

Vitry, Paul. La Peinture allemande et la Peinture anglaise; par P. V., attaché aux musées nationaux. In-8°, 16 p. Melun, Impr. administrative. 1899. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

— La Peinture italienne; par P. V., attaché aux musées nationaux. In-8°, 20 p. Melun, Imp. administrative. 1899. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

Vogel, Julius. Zu den Bildnissen Winckelmann's. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 154.)

Vogelsang, Willem. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 18. Heft.) gr. 8°. 115 S. m. 24 Abbildgn. u. 9 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6.—.

Voll, Karl. Hans Memling. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 172—173.)

— Hieronymus Münzer und der Genter Altar. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 204.)

Waldner, E. Urkundliches über Colmarer Maler des 15. Jahrhunderts. (Zeitschrift f. die Geschichte des Oberrheins, N. F., 14. Bd., Heft 1.)

Warburg, A. Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmiedes. (Allgemeine Zeitung, Beilage. 1899, Nr. 2.)

W(arburg), A. Ein neuentdecktes Fresko des Andrea del Castagno. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 138.)

Wauters, A. J. Denis van Alsloot, peintre des archiducs Albert et Isabelle, par A.-J. W., professeur à l'Académie royale des beaux-arts. Bruxelles, P. Weissenbruch, 1899. In-8°, 36 p., figg., portraits et pll. hors texte. [Extrait du Mouvement géographique, 1899.]

Weale, W. H. James. Le peintre Cornelis vander Capelle. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 120.)

— Les peintures de Jean Van Eyck restées inachevées. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 408.)

Weber, Anton. Zur Streitfrage über Dürer's religiöses Bekenntniss. (Der Katholik, 3. Folge, 18. Bd., April bis Mai.)

— Paul. Eine thüringisch - sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 215.)

Weisbach, Werner. Das Frauenbildnis in der Malerei der italienischen Renaissance. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 69.)

White, Gleeson. Sandro Botticelli. (The Dome, 1897, No. 1, S. 81.)

Wickhoff, Franz. Ueber einige italienische Zeichnungen im British Museum. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 202.)

Wie man die alten Wandmalereien in der Kirche zu Kunetic allmählig verschwinden machte. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 120.)

Wilpert, G. Affreschi inediti del cimitero ad duas lauros. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno IV, 1898, S. 118.)

— Die Darstellung der Mater Ecclesia in der barberinischen Exultetrolle. (Römische Quartalschrift, XIII, 1899, S. 23.)

— Un affresco travisato del cimitero di Domitilla. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 37.)

Wingenroth, Max. Beiträge zur Angelico-Forschung. (Schluss.) (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 427.)

Winkler, Prins J. Rembrandt's betekenis. (Vlaamsche school, 1899, S. 1.)

Wölfflin, Heinrich. Velazquez. (Die Zukunft, 7. Jahrg., Nr. 50.)

Wytsman, P. Tableaux anciens peu connus en Belgique. Collection recueillie en Belgique et décrite par P. W., membre de la Société d'archéologie de Bruxelles. 1.—2. livraison. Bruxelles. Wytsman, 1899. Gr. in-4⁰. 5 p. et 20 pll. en phototypie. 20 fr.

Zimmermann, Max Gg. Giotto u. die Kunst Italiens im Mittelalter. 1. Bd. Voraussetzung u. erste Entwickelg. v. Giottos Kunst. Mit 147 Abbildgn. gr. 8⁰. XI, 417 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 10.—.

Zucker. Die früheste Erwähnung Grünewald's. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 503.)

Zur Geschichte d. Marienbilder. (Pastoralblatt d. Bisth. Münster, XXXVII, 1.)

Graphische Künste.

Amateur, Le petit, des livres anciens, manuscrits, estampes etc. (ancien journal le Bric-à-Brac). 1re année. No. 1, 20 novembre 1898. Grand in-4⁰ à 3 col., 8 p. Paris, 63, passage Choiseul.

Arnauldet, P. Les associations d'imprimeurs et de libraires à Mantoue au XVe siècle; par P. A., associé correspondant de la Société des antiquaires de France. In-8⁰, 28 p. Besançon, imprim. Jacquin. Paris, librairie Picard et fils. 1898. [Extrait du Bibliographe modere (1898, n⁰ 2).]

Artioli, Romolo. Francesco Bartolozzi e la sua opera. Nell'occasione della quarta esposizione del gabinetto della stampe a Roma. (La Bibliofilía, I, 1899, S. 73.)

— La scoperta di sei preziosi disegni in una Bibbia del XV secolo. (La Bibliofilía, I, 1899, S. 125.)

Bailo, L. Le iniziali di un evangeliario del secolo XI. (Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 18.)

Barbèra. Stampatori umanisti del Rinascimento. (Nuova Antologia, 1899, 1. September.)

Bartolozzi Drawing Book, The, containing twenty Engravings by the famous Engraver of that name. Reprint of the edition of 1793. Obl. folio. Sands. 3/6.

Berger, Samuel. Les Manuels pour l'illustration du Psautier au XVIIIe siècle; par S. B., membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8⁰, 42 pages. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur. Paris. 1898. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 57).]

Biblia pauperum. Nach dem Original in der Lyceumsbibliothek zu Constanz hrsg. u. m. e. Einleitg. begleitet v. Laib u. Schwarz. 2. Aufl. Neue [Titel-] Ausg. Lex. 8⁰. 36 S. u. 17 Taf. m. Text auf der Rückseite. Freiburg i. B. (1892), Herder. M. 4.—.

Bibliofilía, La, raccolta di scritti sull'arte antica in libri, stampe, manoscritti, autografi e legature, diretta da Leo S. Olschki. Volume I, disp. 1 (aprile 1899). Firenze, tip. di Salvadore Landi, 1899. 4⁰ fig. pag. 24. L. 3 la dispensa.

Binyon, Laurence. Three Engravings of the Early Renaissance. (The Dome, 1897, No. 1, S. 73.)

Bösch, Hans. Das Nürnberger Wappen mit dem Jungfrauenadler. (Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1898, S. 131.)

— Jagdscenen aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Mitteilungen aus d. german. Nationalmuseum, 1899, S. 61.)

Borovsky, F. A. Psalterium z roku 1515. (Památky archaeol., XVIII, Sp. 383.)

Bourloton, E. Encore un mot sur les origines de l'imprimerie à Poitiers. In-8⁰, 16 pages. Vannes, impr. Lafolye. 1898. [Extrait de la Revue du Bas-Poitou.]

Casañ y Alegre, Joaquín. Los Congresos bibliográficos y sus resultados en el adelantamiento de la ciencia bibliográfica. Conferencia pronunciada en la noche del 15 de Abril de 1898 ante la Sociedad Filomática, por D. J. C. y A., Jefe en el cuerpo facultativo de Archiveros-Bibliotecarios y Arqueólogos, Director de la Biblioteca Universitaria provincial de Valencia, y Académico y Correspondiente de la Real de la Historia. Valencia. Est. Tip. Domenech. 1898. En 4.⁰ may., 16 páginas. [No se ha puesto á la venta.]

Claudin, A. Les Origines de l'imprimerie à Paris. La Première Presse de la Sorbonne. In-8⁰, 60 pages. Vendôme, imprim. Empaytaz. Paris, lib. Claudin. 1899. [Tiré à 100 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Claudin, A. L'Imprimerie à Uzès au XVe siècle. Description d'un bréviaire inconnu imprimé dans cette ville en 1493. In-8⁰, 7 pages. Besançon, imprimerie Jacquin. 1899. [Extrait du Bibliographe moderne (1899, nº 1).]

Corsep, A. Die Silhouette. Ihre Geschichte, Bedeutung und Verwendung. 8⁰. 48 S. m. 37 Abb. Leipzig, E. Haberland. M. 1.—.

Curtis, Atherton. Some Masters of Lithography. With 22 Photogravure Plates after Representative Lithographs, and Appendices giving Technical Explanations, and Bibliography. Small 4to, specially bound. Large, Paper edition, limited to 750 copies. New York, D. Appleton & Co., 1897.

Cust, Lionel. The Master E. S. and the Ars Moriendi: A Chapter in the History of Engraving. 4to. H. Frowde. 17/6.

Davidsohn, Robert. Eine Florentiner Caricatur aus dem XIV. Jahrhundert. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 250.)

Day, Lewis F. Alphabets Old and New. Containing over 150 Complete Alphabets, 30 Series of Numerals, and numerous Facsimiles of Ancient Dates, &c., for the Use of Craftsmen. With an Introductory Essay on "Art in the Alphabet". (Text Books of Ornamental Design.) 8vo. Batsford. 3/6.

Deabate, Giuseppe. Jacopo Suigo da San Germano celebre tipografo piemontese del secolo XV. Onorandosi in San Germano Vercellese due benemeriti dell'arte della stampa in Piemonte nel quattrocento: Jacopo Suigo e Pietro Cara. (II. ed. reved. e ampl.) 8⁰. 29 p. Torino, G. B. Paravia & Co., 1899.

Delisle, L. Initiales artistiques extraites des chartes du Maine. (Journal des Savants, 1899, Januar.)

Dodgson, Campbell. Hans Wechtlin's Leben Christi. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 64.)

— The White King. (The Dome, 1898, No. 5, S. 60.)

— The Woodcuts of Lucas Cranach. (The Dome, 1897, No. 2, S. 81.)

Dollmayr, Hermann. Albrecht Dürers Meerwunder. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX, 1899, S. 1.)

Druck- und Verlagsmarke, Wolfgang Kilian's. (Zeitschrift f. Bücherzeichen, IX, 1899, S. 71.)

Ducourtieux, Paul. Conférence sur les origines de l'imprimerie à Limoges, faite par M. Paul Ducourtieux, le 24 juillet 1898. In-8⁰, 22 pages. Limoges, imprim. et libr. Charles-Lavauzelle. Paris, lib. de la même maison.

— et L. **Bourdery.** Une imprimerie et une librairie à Limoges vers la fin du XVIe siècle. In-8⁰, 107 p. Limoges, impr. et libr. Ve Ducourtieux. 1898.

Dürer, Albrecht. Die Passion Christi in Kupferstich. 16 Motive als Fcsms. reproducirt. Lex. 8⁰. 1 Bl. Text. Nürnberg, J. A. Stein. In Mappe M. 9.—.

Dumont, Jean. Le livre avant et depuis l'invention de l'imprimerie. (Revue graphique belge, 1898, No. 2—3.)

Eisenhart, A. v. Ein Bibliothekzeichen der Pressburger Jesuiten von 1741. (Zeitschrift f. Bücherzeichen, IX, 1899, S. 4.)

— Ein Exlibris des Monogrammisten T. V. B. (Zeitschrift f. Bücherzeichen, IX, 1899, S. 40.)

Erasmi Rot., Des., declamatio Stultitiae laus. Recognovit et adnotavit I. B. Kan. Insertae sunt figurae Holbeinianae. gr. 8⁰. X, VII, 192 S. Haag, M. Nijhoff. M. 5.50.

Fage, René. Quelques marchés d'impressions au XVIIe siècle. In-8⁰, 15 pages. Limoges, imprim. et librairie Ve Ducourtieux. 1899. [Contribution à l'histoire de l'imprimerie à Tulle, IV.]

Falk, F. Die Mainzer Bibeldrucke. (Der Katholik, 3. Folge, 18. Bd., April.)

Forestié, E. Histoire de l'imprimerie et de la librairie à Montauban; Bibliographie montalbanaise; par E. F. neveu, membre de l'Académie et de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. Grand in-8⁰, 400 p. et grav. Montauban, imprimerie E. Forestié. 1898. 10 francs. [Tiré à 100 exemplaires.]

Fromm, Emil. Die Busse des Heiligen Hieronymus. Ein neu aufgefundener Holztafeldruck des XV. Jahrhunderts. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 419.)

Gebetbuch, Ein Deutsches, mit Teigdruck und Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert. (Frankfurter Bücherfreund, Mitteilungen aus dem Anti-

quariate von J. Baer & Co., I, 1899, No. 1, S. 2.)

Geisberg, Max. Beiträge zur Kunde der ältesten deutschen und niederländischen Kupferstiche. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 188.)

Gerster, L. Die schweizerischen Bibliothekzeichen (Ex-Libris), zusammengestellt u. erläutert. hoch 4⁰. 327 S. m. Abbildgn. u. 1 farb. Taf. Kappelen, Ct. Bern, Selbstverlag. M. 25.—.

— Ein altes Bibliothekzeichen der Stadtbibliothek in Zürich. (Zeitschrift f. Bücherzeichen, IX, 1899, S. 41.)

Giehlow, Karl. Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaisers Maximilian I. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX, 1899, S. 30.)

Ginoux, Ch. Jacques Rigaud, dessinateur et graveur marseillais, improprement prénommé Jean-Baptiste par quelques écrivains (1681-1754); par M. Ch. G., artiste peintre, membre non résidant du comité des sociétés des beaux-arts des départements, à Toulon. In-8⁰, 16 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit & Co. 1898.

Goethe. Eine Biographie in Bildnissen. Zu Goethes 150. Geburtstage. [Aus: „Könnecke's Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur". 2. Aufl.] 165 Abbildgn., 1 Photograv. nach dem Oelbilde v. J. K. Stieler aus dem J. 1828 u. 1 Beilage. gr. Fol. 38 S. Marburg, N. G. Elwert's Verl. M. 3.—.

Häbler, Konr. Das Wallfahrtsbuch des Hermannus Künig von Vach und die Pilgerreisen der Deutschen nach Santiago de Compostela. (= Drucke und Holzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh. in getreuer Nachbildung. I.) gr. 8⁰. 88 u. 24 S. m. Abbildgn. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 4.—.

Hagelstange, Alfred. Ein Verwandlungsbild des XV. Jahrhunderts. (Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1898, S. 125.)

Hampe, Th. Unbekannte Schrotblätter im Germanischen Museum. (Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1898, S. 110.)

Heidenheimer, Heinrich. Johannes Gutenberg in den Schöfferschen Drucken des deutschen Livius. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898-99, S. 368.)

Heiland, Karl. Die Lutherdrucke der Erlanger Universitätsbibliothek aus den J. 1518-1523. (= Centralblatt f. Bibliothekswesen. Beihefte XXI.) gr. 8⁰. V, 71 S. Leipzig, O. Harrassowitz. M. 3.—.

Heitz, Paul. Orig.-Abdruck v. Formschneider-Arbeiten des XVI., XVII. u. XVIII. Jahrh. meist aus verschollenen Einblattdrucken, Catechismen, Gesangbüchern, Volksbüchern, Kalendern, Practiken, Heiligenbildern, Gebets- & Wallfahrtszettel aus Strassburger Druckereien. Schluss-Folge. Taf. CXXX—CLXVI. Mit erläut. Text nebst e. Nachtrag zu Bd. I u. II hrsg. Fol. (VII S.) Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6.—.

Herbert, F. Les Graveurs de l'école de Fontainebleau. III : Dominique Florentin et les burinistes. In-8⁰, 59 p. Fontainebleau, imp. Bourges. 1899. [Tiré à 50 exemplaires. Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais (1899).]

Hoff, H. Ph. Die Passionsdarstellungen Albrecht Dürer's. Inauguraldiss. Heidelberg. 8⁰. 133 S.

— Die Passionsdarstellungen Albrecht Dürers. gr. 8⁰. V, 133 S. Heidelberg, A. Emmerling & Sohn. M. 2.20.

Holzschnitt, Der. (Technische Mitteilungen f. Malerei, XVI, 1899, No. 3—4, S. 2.)

Hupp, Otto. Ein Missale speciale. Vorläufer des Psalteriums von 1457. Beitrag zur Geschichte der ältesten Druckwerke. 4⁰. 30 S. Druck und Verlag: Nationale Verlagsanstalt, Buch- u. Kunstdruckerei, Act.-Ges., München-Regensburg. 1898. M. 5.—.

— Ein Missale speciale. Vorläufer des Psalters von 1457. (Gegenrechnungen.) (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVI, 1899, S. 361.)

Jacquot, Albert. Charles Eisen; par A. J., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Nancy. In-8⁰, 7 pages. Paris, impr. Plon, Nourrit et Co.; libr. Rouam et Co. 1899.

Janku, Joh. Bapt. Der Farbenstich als Vorläufer des photographischen Dreifarbendrucks u. nach seinen technischen u. geschichtlichen Entwicklungs-Bedingungen. Studie. gr. 8⁰. X, 36 S. Halle, W. Knapp. M. 2.40.

Kaemmerer, Ludwig. Ars moriendi rediviva. Eine Antikritik. (Zeitschrift f.

Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900, S. 225.)

Kann, Emanuel. Lithographica. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900, S. 185.)

Kautzsch, Rudolf. Michelangelo's Zeichnung zu Marcanton's „Mars, Venus und Amor". (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 183.)

Koehler, S. R. Der Meister E. S. von 1466 in Portugal. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 209.)

Koetschau, Karl. Neues über Goethe als Radierer. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 199.)

Koppe, C. Wesen und Bedeutung der graphischen Künste für den Illustrationsdruck. (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftl. Vorträge, 300. Heft.)

Kroker, Ernst. Die Ayrerische Silhouettensammlung. Eine Festgabe zu Goethes 150. Geburtstag. gr. 4⁰. IV, 48 S. m. Titelbild u. 50 Taf. Leipzig, Dieterich. M. 15.—.

Larisch, R. v. Ueber Zierschriften im Dienste der Kunst. gr. 8⁰, 39 S. m. Abbildgn. u. 2 Taf. München, J. Albert. M. 1.50.

Lehrs, Max. Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuches. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 173.)

— Ueber gothische Alphabete. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 371.)

Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu. Zum Kupferstich „T. V. B." von 1570. (Zeitschrift für Bücherzeichen, IX, 1899, S. 69.)

Lewine, J. Bibliography of Eighteenth Century Art and Illustrated Books: Being a Guide to Collectors of Illustrated Works in English and French of the Period. With 35 Plates, giving Specimens of the Work of the Artists of the Time. 8vo, p. xv, 615. Low. 63/.

Lippmann, Friedrich. Ueberblick über die neueren Forschungen auf dem Gebiete der ältesten Druckkunst. (Sitzungsbericht II, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Liste des membres de la Société des bibliophiles françois, fondée en MDCCCXX, suivie de ses statuts et de la liste de ses publications. Petit in-8⁰, 60 pages. Dijon, imprimerie Darantière. 1898. [Imprimé pour les membres de la Société.]

Lozzi, C. Cesare Vecellio e i suoi disegni e intagli per libri di costumi e di merletti. (La Bibliofilía, I, 1899, S. 3.)

— Le antiche carte da giuoco. (La Bibliofilía, I, 1899, S. 37.)

Luther, Johannes. Zur Bibliographie der Reformationszeit. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 441.)

Macary. Etude sur l'origine et la propagation de l'imprimerie à Toulouse au XVe siècle. In-8⁰, 10 p. Paris, Imp. nationale. 1898. [Extrait du Bulletin historique et philologique (1898).]

Mahé, Émile. La princesse de Lamballe bibliophile. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 20, 1898, S. 379.)

Maura y Montaner, Bartolomé. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. B. M. y M. el día 9 de Abril de 1899. Contestación del Excmo. é Ilmo. Sr. D. Angel Avilés y Merino. Madrid. Est. tip. de la Viuda é Hijos de M. Tello. 1899. En 4.⁰. mayor, 32 págs. No puesto en venta. [Tema: Sobre la conveniencia del Renacimiento en España del Grabado calcográfico, llamado también de Talla dulce.]

Meisner, Heinrich. Seltene Bücher. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900, S. 147.)

Migeon, Gaston. Une collection de livres japonais à la Bibliothèque Nationale. (La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 227.)

Milcke, Fr. Il primo libro stampato a Collio di Val Trompia. (La Bibliofilía, I, 1899, S. 55.)

Misset, E. Le Premier Livre imprimé connu. Un missel spécial de Constance, œuvre de Gutenberg avant 1450 (étude liturgique et critique); par E. M., directeur de l'école Lhomond. In-8⁰, 41 p. Besançon, impr. Jacquin. Paris, lib. Champion; l'auteur, 11, rue Beudant. 1899. [Extrait du Bibliographe moderne (1899, n⁰ 4).]

Moes, E. W. Korte mededeelingen over Nederlandsche plaatsnijders. I. Johannes Everardsz. Bronckhorst. II. Jacob de Later, werkzaam voor Pieter Mortier. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 62 u. 120.)

Munier, Amédée. Traité de lithographie; par A. M., lithographe, directeur

d'imprimerie. In-8^{0}, 237 pages. Reims, impr. Monce; l'auteur, 175, rue des Capucins. 1898.

Olschki, Leo S. La prima edizione di Valturio. (La Bibliofilia, I, 1899, S. 46.)

Pennell, Joseph and Elizabeth Robins. Lithography and Lithographers. Some Chapters in the History of the Art. With Technical Remarks and Suggestions. Roy. 4to, p. 294. T. Fisher Unwin. 73/6.

Poche, Jean. Qelques adresses de libraires, imprimeurs, relieurs, marchands, etc., du XVIIe siècle. In-18 jésus, III, 133 p. Paris, imprim. Chamerot et Renouard. 1899.

Polifilo [Luca Beltrami]. La calcografia romana. (In: Polifilo, Roma finis saeculi, 1899, S. 109.)

Radirung, Eine seltene, von Fragonard. (Deutsche Kunst, III, 1898, S. 37.)

Rouveyre, Edouard. Connaissances nécessaires à un bibliophile, accompagnées de notes critiques et de documents bibliographiques, recueillis et publiés par Edouard Rouveyre, libraire-éditeur. 5e édition, illustrée de nombreuses gravures. T. 1er. In-8^{0}, XXIV, 176 p. Paris, imprim. Lahure; librairie Rouveyre. 1899. 6 francs.

Saints, Les, Evangiles. Traduction par l'abbé Glaire. Illustrations d'après les maîtres des XIVe, XVe et XVIe siècles. Notes artistiques par M. E. Muntz, de l'Institut de France. L'Evangile selon saint Matthieu. Livraison n^{0} 1. In-4^{0}, pages 1 à 16. Asnières, imp.-édit. J. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. [Publiés en 24 livraisons. Prix de la livraison : 2 fr.; prix de l'ouvrage, en 2 tomes : 48 fr.]

Schiffmann, Frz. Der Dominikaner Albertus de Albo Lapide und die Anfänge des Buchdrucks in der Stadt Zürich. (Züricher Taschenbuch für das Jahr 1899.)

Schirek, C. Hans Hirtz Avrifaber. (Mittheilungen d. Mährischen Gewerbe-Museums, 1898, XVI, 16.)

Schlecht, Josef. Sixtus IV. und die deutschen Drucker in Rom. (Festschrift z. 1100jähr. Jubiläum d. Deutsch. Campo Santo in Rom, Freiburg 1897.)

Schlossar, Anton. Die Wiener Prachtausgaben Degens vom Anfang unseres Jahrhunderts. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 467.)

Schlossar, Anton. Taschenbücher und Almanache zu Anfang unseres Jahrhunderts. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900, S. 49.)

— Ueber Ex-libris. (Mittheilungen d. Mährischen Gewerbe-Museums, 1898, XVI, 7.)

Schmarsow, August. Der Meister E. S. und das Blockbuch „Ars moriendi." (Berichte über die Verhandlungen d. K. Sächsischen Gesellschaft d. Wissenschaften zu Leipzig, philol.-histor. Classe, 51. Bd., 1899, S. 1.)

Schmid, Heinrich Alfred. Holbeins Thätigkeit für die Baseler Verleger. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 233.)

Schmidt, Adolf. Das Missale speciale L. Rosenthals. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVI, 1899, S. 368.)

— Die Bibliothek Moscheroschs. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 497.)

Schreiber, W. L. Die Totentänze. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 291 u. 321.)

Schubert, Anton. Die sicher nachweisbaren Inkunabeln Böhmens und Mährens vor 1501. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVI, 1899, S. 51, 126, 176 u. 217.)

Seidlitz, W. v. Nachträge zu Rembrandt's Radirungen. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 208.)

Springer, Jaro. Das Leben Jesu in Bildern alter Meister. Mit kunsthistor. Einleitg. hrsg. Fol. 36 Taf. m. 8 S. Text. Berlin, Fischer & Franke. M. 6.—.

— Das radirte Werk des Adriaen van Ostade in Nachbildungen. Mit biographisch-krit. Einleitg. hrsg. v. J. S. hoch 4^{0}. 44 Taf. m. VIII S. Text. Berlin, Fischer & Franke. M. 5.—.

Stein, H. Une production inconnue de l'atelier de Gutenberg (Missale speciale). In-8^{0}, 12 p. Paris, Picard et fils.

Stiebel, Heinrich Eduard. Bibliothekzeichen und Notariats-Signete des Martin Tyroff und seiner Söhne. (Zeitschrift für Bücherzeichen, VIII, 1898, S. 105.)

Stock, Franz. Der Codex flateyensis (die Flateyjar-bók). (Zeitschrift für Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900, S. 152.)

Thode, Henry. Das Blockbuch „Ars moriendi“ eine Nürnberger Schöpfung. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 364.)

Tourneux, Maurice. La vie et l'oeuvre de Maurice-Quentin de la Tour. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 485.)

Uhl, Wilhelm. Die Entwickelung des deutschen Kalenders seit dem Aufkommen der Buchdruckerkunst. (Reclam's Universum, 1898—99, Nr. 9.)

Venturi, Adolfo. Galleria nazionale e Gabinetto delle stampe in Roma. Il libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova. (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 345.)

Vidal, Pierre. Catalogue des incunables de la bibliothèque publique de la ville de Perpignan; par P. V., conservateur de la bibliothèque. In-8⁰, 80 p. Céret, impr. et libr. Lamiot. Paris, libr. Welter. 1897.

Vries, A. G. G. de. De Nederlandsche emblemata. Geschiedenis en bibliographie tot de 18e eeuw. Amsterdam, Ten Brink e de Vries. 4. 91 en 152 blz, m. 14 facs. op. 9 bl. Gr. 8⁰. f. 3.90.

Weimar, Wilh. Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte von ca. 1100—1812 an Stein-, Bronze- und Holzplatten. Orig.-Aufnahmen m. erläut. Text. gr. Fol. 68 Taf. u. 16 S. Text m. 2 Abbildgn. Wien, Gerlach & Schenk. In Mappe M. 45.—.

Weise, O[skar]. Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. (= Aus Natur u. Geisteswelt, 4. Bdchn.) 8⁰, 152 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1899.

Whitman, Alfred. The Masters of Mezzotint: The Men and their Work. With 60 Illustrations. 4to, p. 106. G. Bell. 42/.

Wickhoff, Franz. Beiträge zur Geschichte der reproducirenden Künste: Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX, 1899, S. 181.)

Wolkan, Rudolf. Politische Karikaturen aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 457.)

Zaretzky, Otto. Die Kölner Bücher-Illustration im XV. und XVI. Jahrhundert. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900. S. 129.)

Zobeltitz, Fedor von. Die „Päpstin Johanna.“ Ein Beitrag zur Kuriositätenlitteratur. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 279 und 437.)

— Ein Vorläufer des Psalteriums von 1457. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 417.)

Kunstgewerbe.

Addy, Sidney Oldall. The Evolution of the English House. With 42 Illusts. (Social England Series.) 8vo, p. 252. Swan Sonnenschein. 4/6.

Alp. Fayence und Steingut. (Centralblatt f. Glasindustrie u. Keramik, 462.)

Ancy, Henri d'. Les Arts et l'industrie du verre. In-8⁰, 318 p. avec 37 gravures. Abbeville, imprim. et librairie Paillart. 1899. [La Science pittoresque.]

Anleitung zur sachgemässen Behandlung alter, echter Gobelins (Kunst-Handwebereien). Berliner Gobelin-Manufaktur, W. Ziesch & Co. Berlin SO. Bethanien-Ufer 8. Druck von Pass & Garleb (1899). 8⁰. 24 S.

Apostelkreuze in den Kirchen. (Der Kirchenschmuck, hrsg. v. J. Graus, XXX, 8.)

Arenaprimo, G. Vincenzo d'Angioja ed il reliquario offerto dai Messinesi a Filippo III di Spagna. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 11.)

Argnani, Fed. Il rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza, con appendice di documenti inediti forniti dal prof. Carlo Malagola. Faenza, Giuseppe Montanari tip. edit., 1898. 4⁰. p. 325, con quaranta tavole. L. 100.

Bach, M. Die Candelaber der italienischen Renaissance. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 1899, 4.)

— Wenzel Jamnitzer. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 1899, 23.)

Baillie-Grohman, W. A. The Gothic in Tirol. (The Magazine of Art, 1899, Mai.)

Barbier de Montault, X. Le Costume et les Usages ecclésiastiques selon la tradition romaine; par Mgr X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. T. 1er: Règles générales; le Costume usuel; le Costume de chœur. In-8⁰, 496 p. avec grav. Saint-Amand, imp. Bussière frères. Paris, lib. Letouzey et Ané.

Barbier de Montault, X. Le Fer à hosties de l'église de Soudeilles (Corrèze); par X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8⁰, 4 p. Tulle, imprim. Crauffon.

— Un crucifix de dévotion. In-8⁰, 4 p. avec grav. Saint-Maixent, imprim. Payet.

Baring-Gould, S. Limoges Enamels. (The Magazine of Art, 1899, Juli.)

Becken-Inschrift, Eine enträtselte. (Christliches Kunstblatt, 1899, S. 1.)

Bergner, Heinrich. Die Glocken des Herzogtums Sachsen-Meiningen. (= Schriften des Verins für Sachsen-Meining. Geschichte u. Landeskunde, H. 33.) 4⁰. 169 S. m. 48 Abbildgn. Hildburghausen, Kesselring, 1899.

Bertaux, Émile. L'Émail de Saint Nicolas de Bari. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, VI, 1899, S. 61.)

Berthelé, Jos. Cloches diverses de l'arrondissement de Melle; par J. B., archiviste du département de l'Hérault. In-8⁰, 50 pages. Melle, imp. et lib. Lacuve. 1899.

Bie, Oskar. Sitzmöbel. (Westermanns Monatshefte, 42. Jahrg., Oktober.)

Blümlein, Karl. Delft und seine Fayencen. (Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M., N. F., 15. Bd., 2. Heft.)

— Delft und seine Fayencen. (= Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, hrsg. v. Rud. Virchow. Neue Folge. [XIII. Serie.] 309. Heft.) gr. 8⁰. 45 S. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei. M. —.80.

Bode, Wilhelm. Bilderrahmen in alter u. neuer Zeit. (Pan, IV, 1898, S. 243.)

Boeheim, Wendelin. Die Waffenschmiede Seusenhofer, ihre Werke und ihre Beziehungen zu habsburgischen und anderen Regenten. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XX, 1899, S. 283.)

— Neues aus dem Musée d'Artillerie in Paris. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, S. 241 u. 271.)

— Weitere Werke des Waffenschmiedes Othmar Wetter. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde. I, S. 309.)

Bösch, Hans. Die Haushaltungstafeln im Germanischen Museum. (Mitteilungen aus d. german. Nationalmuseum, 1899, S. 3.)

Bötticher, Georg. Vorsatzpapiere. (Kunstgewerbeblatt, N. F., X, 1899, S. 21.)

Braun, Josef. Der Paliotto in S. Ambrogio zu Mailand. (Stimmen aus Maria-Laach, 1899, 8. Heft.)

— Die pontificalen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. (= Stimmen aus Maria-Laach. Ergänzungshefte. Nr. 73.) gr. 8⁰. VII, 191 S. m. 27 in den Text gedr. Abbildungen u. 1 Taf. Freiburg i. B., Herder. M. 2.80.

— Die sogen. Sixtus-Kasel von Vreden. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 23.)

Brenner, Hans. Eine Anmerkung zu Jacob Burckhardt's Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 317.)

Broeckaert, Jean. Les poteries termondoises. (Annales du Cercle archéol. de la ville et de l'ancien pays de Termonde, t. VII, S. 272.)

Brosset, Jules. Les Orgues de l'abbaye de la Très-Sainte-Trinité de Vendôme; par J. B., organiste de la cathédrale de Blois. In-16, 31 pages. Vendôme, imprim. Empaytaz. 1898. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois (3e trimestre 1898).]

Brouwer Ancher, A. J. M. Jets over de Amsterdamsche Lui-en Speelklokken en hare gieters. II. (Oud-Holland, XVI, 1898. S. 168.)

— Lijsten van door Prins Willem I verpande goederen. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 9.)

B. S. Mittelalterliche Dachkreuze. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1899, S. 351.)

Büttgenbach, Frz. Monographien über kirchliche Kunst. Ergänzungen. Kirchenthüren u. Altäre. 4⁰. 51 S. m. Abbildungen und 1 Tafel. Aachen, I. Schweitzer. M. 4.—.

Caratelli, P. Pienza. Un cimelio della Cattedrale ossia il celebre Piviale di Pio II. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 34.)

Cellini, Benvenuto, Life of. Newly Translated into English by John Addington Symonds. 5th ed., with Mezzotint Portrait and 16 Reproductions of Cellini's Works. 8vo, p. 518. J. C. Nimmo. 7/6.

Cellini, Benvenuto, Life of. The Treatises on Goldsmithing and Sculpture. 4to, p. 180. E. Arnold. 35/.

Chappée, J. Le Carrelage de l'abbaye de Champagne (Sarthe), d'après les pavés retrouvés sur l'emplacement du choeur de l'église de cette abbaye. In-8^0, 32 p. avec grav. Mamers, Fleury et Dangin. [Extr. de la Revue hist. et archéol. du Maine, t. 44.]

Chartraire, E., et M. **Prou.** Note sur un tissu byzantin à personnages et inscriptions du trésor de la cathédrale de Sens; par M. l'abbé E. C., et M. M. P., membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8^0, 15 pages avec fig. et planche. Nogent - le - Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1899. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France.]

Châtelain, Ch. Inventaire du mobilier du château de Valangin, en 1586. (Musée neuchâtelois, 1898, Nr. 4.)

Chwolson, D., N. **Pokrowsky** u. J. **Smirnow.** Eine im Gebiet von Perm gefundene syrische Silberschale. [Materialien zur Archäologie Russlands, herausgegeben von der K. Archäologischen Kommission, No. 22.] 4^0. II, 45 S. m. e. phototyp. Taf. u. 17 Abbildgn. im Text. St. Petersburg 1899. [In russischer Sprache.]

Chytil, O. K. Ein Krystallgefäss von W. F. Sibmacher. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 62.)

Clarke, Effie Bruce. Of jewels ancient and modern. (The art journal, 1899, S. 51 u. 82.)

— Old masters in British Lace. (The art journal, 1899, S. 141.)

Clouston, K. Warren. Front Doors. (The art journal, 1899, S. 78.)

Cole, Alan S. Ornament in European Silks. With 169 Illustrations. 4to, p. 236. Debenham. 32/.

Correra, L. Lucerna cristiana della Campania. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 109.)

Cripps, Wilfred Joseph. Old English Plate. Ecclesiastical, Decorative and Domestic: Its Makers and Marks. 6th ed., Revised and Enlarged. With 123 Illusts. and upwards of 2,600 Facsimiles of Plate Marks. Roy. 8vo, p. 494. J. Murray. 21/.

Czihak, E. v. Der Bernstein als Stoff für das Kunstgewerbe. (Die Grenzboten, 58. Jahrg., Nr. 17—19.)

Czihak, E. v., u. Walt. **Simon.** Königsberger Stuckdecken. Namens der Altertumsgesellschaft Prussia hrsg. gr. Fol. 18 Lichtdr.-Taf. m. III, 21 S. illustr. Text. Leipzig, K. W. Hiersemann. In Mappe M. 20.—.

Dejeuner aus der K. K. Wiener Porzellanfabrik. (Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 199.)

Deininger, Johann. Schmiedeeiserne Grabkreuze in Tirol. (Kunst und Kunsthandwerk, II, 1899, S. 291.)

Deloche, M(aximin). Étude historique et archéologique sur les anneaux sigillaires et autres des premiers siècles du moyen age. Description de 315 anneaux, avec dessins dans le texte par M. M. D., Membre de l'Institut, 4^0. LXV, 396 p. Paris, E. Leroux. 1900.

Demiani, Hans. Darf man die Mars-Schüssel und die zu ihr gehörige Kanne François Briot zuschreiben? (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 307.)

— Eine neu entdeckte Arbeit von Caspar Enderlein? (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 205.)

Deneken, Friedrich. Dänisches Porzellan. (Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, 1898, S. 213.)

Ditges, Anton. Emailplättchen des alten St. Kuniberts-Schreines im Museum zu Darmstadt. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 219.)

Doepler, E. Ausschmückung von Schutz- und Trutzwaffen älterer Zeit. (Verhandlungen des Vereins f. deutsches Kunstgewerbe, 1898, 9.)

Donnet, F. Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers, etc., jusqu'à la fin du XVIIe siècle, par F. D., secrétaire de l'Académie royale d'archéologie de Belgique. Bruxelles, A. Vromant et Cie, 1898. In-8^0, 167 p., gravv. 3 fr. [Extrait des Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, tomes X, XI et XII, 1896—1898.]

— Les chloches d'Anvers. Les fondeurs anversois. Anvers, imprimerie veuve De Backer, 1899. In-8^0, 371 p., gravv. et pll. hors texte. fr. 3.50.

Drexler, Carl. Oefen, Kamine und Entwürfe zu solchen im Stifte Klosterneuburg. (Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 241.)

Dujarric-Descombes, A. Les Tapisseries marchoises en Périgord; par A. D. D., vice-président de la Société historique et archéologique du Périgord. In-8⁰, 17 pages. Limoges, imprim. et librairie Vᵉ Ducourtieux. 1898.

Edvi-Illés, A. Ungarische mittelalterl. Eisenbeschläge. [In ungarischer Sprache.] (Magyar iparmüvészet, 1899, Mai.)

Effmann, W. Les chloches de Saint-Nicolas. (Fribourg artistique, 1899, Januar.)

E. F. V. Pottery and Porcelain at Bethnal Green Museum. (The art journal, 1899, S. 254.)

Egli. Schweizerische Wandstickerei im 16. Jahrhundert. (Zwingliana. Mittheilungen zur Geschichte Zwingli's u. der Reformation, 1898, 1. u. 2. Heft.)

Fairholt, F. A. Marks of Gold and Silversmiths. (The Art Journal, Jub. Ser. 2.)

Falke, O. von. Kölnisches Steinzeug. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1899, S. 30.)

Farcy, L. de. Crosse en os, découverte le 10 septembre 1898 dans le caveau de l'évêque Hardouin de Bueil. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 471.)

Fidler, Gideon. Some wrought-iron work in and about Salisbury. (The art journal, 1898, S. 298.)

Forrer, R. Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Nach Urkunden und Orig.-Drucken bearb. Mit 81 Taf., 190 Abbildgn. in Licht- u. Farbendr. gr. 4⁰. 104 S. Strassburg, Schlesier & Schweikhardt. Geb. M. 80.—.

— Schallloch-Ornamente der Gothik u. der Renaissance. (Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 259.)

Ganz, Paul. Geschichte der heraldischen Kunst in der Schweiz im XII. u. XIII. Jahrh. Lex. 8⁰. XII, 199 S. m. 101 Abbildgn., 10 Taf. u. 10 Bl. Erklärgn. Frauenfeld, J. Huber. M. 8.50.

Garcia López, Marcelino. Manual del Carpintero y ebanista ó carpintería de armar, de taller y de muebles, comprendiendo la parte de ebanistería, barnices y pulimento, con un apéndice del cajero emba lador, y precedido de los elementos necesarios de geometría y arquitectura, por D. Marcelino García López. Madrid. Impr. de los Sucesores de Cuesta. 1898. En 8⁰, 2 tomos, 416, 332 págs., y un atlas con 14 láminas. 7.50 y 8.

Geistberger, Johannes P. Weihwasser-Behälter. (Die kirchliche Kunst, 1899, 15.)

G. E. P. Mittelalterliche Schnitzereien und ihr vorbildlicher Wert. (Mittheilungen des Nordböhmischen Gewerbe-Museums, 1898, 2.)

Germain de Maidy, Léon. Sept cloches anciennes des Côtes-du-Nord; par L. G. de M., inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie. In-8⁰, 16 p. Caen, imp. et lib. Delesques. 1899. [Extrait du Compte rendu du soixante-troisième congrès archéologique de France, tenu en 1896 à Morlaix et à Brest.]

— Une planche à gravure d'un fondeur de cloches. In-8⁰, 15 p. et grav. Saint-Dié, imprimerie Humbert. 1899. [Extrait du Bulletin de la Société philomathique vosgienne (année 1898-1899).]

Giraud, J. B. Documents pour servir à l'histoire de l'armement au moyen âge et à la Renaissance; par J. B. G., conservateur des musées archéologiques de la ville de Lyon. T. 6: Supplément aux Documents sur l'importation des armes italiennes à Lyon, suivi des tables. Grand in-8⁰, p. 233 à 343. Lyon, imprim. Rey; l'auteur. 1899.

Glocken, Ueber die, bei St. Stephan. (Wiener Dombauvereins-Blatt, No. 48 u. 49.)

Godet, A. Les pipes du XVIIᵉ et du XVIIIᵉ siècle. (Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, XXXI, 1898, S. 129.)

Guignet, E., et E. **Garnier.** La Céramique ancienne et moderne; par E. G., directeur des teintures aux Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais, et E. Garnier, conservateur du musée de la Manufacture nationale de Sèvres. Avec 69 gravures dans le texte et la reproduction des principales marques de fabrique. In-8⁰, 316 p. Tours, impr. Arrault et Cᵉ. Paris, lib. F. Alcan. 1899.

Gulland, W. G. Chinese Porcelain. With Notes by T. J. Larkin and 485 Illustrations. 8vo, p. 294. Chapman and Hall. 10/6.

Gun, E. Goldschmiede und ihre Marken. (Der Sammler, XXI, 1899, S. 198.)

Gurlitt, Cornelius. Dresdener Waffenschmiede. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, S. 265.)

Hampe, Th. Goldschmiedearbeiten im Germanischen Museum. (Mitteilungen aus d. german. Nationalmuseum, 1899, S. 33.)

Hampel, J. Alte ungarische Ornamente. [In ungarischer Sprache.] (Magyar iparmüvészet, 1899, Mai.)

Heuser, Emil. Frankenthaler Gruppen u. Figuren. Ein Verzeichnis v. mehr als 800 figürl. u. etwa 500 anderen kunstgewerbl. Erzeugnissen der kurfürstlich-pfälz. Porzellanfabrik Frankenthal. (Unter Ausschluss v. Geschirr.) Mit e. Einleitg. u. m. Anmerkgn. gr. 8⁰. 33 S. Speier, (Jäger). M. 1.25.

Hirth, Geo. Das deutsche Zimmer von Mittelalter bis zur Gegenwart. 4. unter Mitwirkg. v. Karl Rosner bis zur Gegenwart erweit. Aufl. 2 Thle in 1 Bd. gr. 4⁰. München, G. Hirth. M. 15.—. [I. Das deutsche Zimmer der Gothik u. Renaissance, des Barock-, Rococo- u. Zopfstils. Anregungen zu häusl. Kunstpflege. Mit 370 Illustr. u 8 Taf. (XIII, 448 S.) — II. Das deutsche Zimmer im 19. Jahrh. Eine Darstellg. desselben im Zeitalter des Klassicismus, der Biedermaierzeit, der rückblick. Bestrebgn. u. der neuen Kunst v. Karl Rosner m. e. Nachwort v. Geo. Hirth. Mit 168 Illustr. u. 12 Taf. (X, 259 S.)]

— Formenschatz. Eine Quelle der Belehrg. u. Anregg. f. Künstler u. Gewerbtreibende, wie f. alle Freunde stilvoller Schönheit, aus den Werken der besten Meister aller Zeiten u. Völker. 23. Jahrg. 1899. 12 Hfte. gr. 4⁰. (à Hft. 12 Taf. in Fksm.-Dr.) München, G. Hirth. à M. 1.—.

Hottenroth. Le Costume. T. 2. In-4⁰, 123 pages avec grav. Paris, impr. Mouillot; libr. Guérinet.

Humann, Georg. Ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten im Schatze des Münsters zu Essen. (Beiträge zur Geschichte von Stadt u. Stift Essen, 20. Heft.)

Hungerford-Pollen. Englische Möbel seit Heinrich VII. Thronbesteigung (III.). (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 334 u. 385.)

Hunziger, J. Der Liebesbrunnen. Kachelmodell des XV. Jahrhunderts aus Zofingen. (Taschenbuch d. histor. Gesellschaft des Kantons Aargau für das Jahr 1898. Aarau, H. R. Sauerländer & Co.)

Huszka, József. Magyar ornamentika. [Ungarische Ornamentik.] A m. kir. vallás-és közoktatásügyi, valamint a kereskedelemügyi minisztériumok segélyezésével kiadja a szerző. 4⁰. 16 S. m. 50 Taf. Budapest, Eggenberger, 1898. fl. 12.50.

H. v. R. Beiträge zur Geschichte des Glases. (Centralblatt f. Glasindustrie u. Keramik, 469.)

Jähns, Max. Entwicklungsgeschichte der alten Trutzwaffen mit einem Anhang über die Feuerwaffen. 4⁰. XIII, 401 S. m. 40 Taf. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1899.

Jecklin, Fr. Zur Geschichte unserer Glocken (S. Martin und S. Regula in Chur). [Sep.-Abdr. aus dem Freien Rätier, 1898, Nr. 265—267.]

Jenny, S. Leinenstickereien aus dem 15. Jahrhundert. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 118 u. 175.)

J. H. Croix stationale. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 411.)

Justi, Ferdinand. „Die Jagdszene auf dem sasanidischen Prachtgewebe." (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 361.)

Kirsch, J. P. Boucles de Ceinturon Burgondes du Cimetière de Fétigny. (Fribourg artistique, 1899, 2.)

— Objets burgondes du Cimetière de Fétigny. (Fribourg artistique, 1899, 2.)

Kumsch, E. Ein Wandteppich des 17. Jahrh. v. Cornelius Schut. Beitrag zur Geschichte der Wandteppiche. hoch 4⁰. 16 S. m. 4 Taf. Dresden, Stengel & Co. M. 3. —.

Kunstuhr, Die Olmützer. (Mittheilungen d. Mährischen Gewerbe-Museums, XVI, 1898, 13.)

Laffillée, H. Horloges et pendules. (La revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 357 u. 429.)

La Nicollière-Teijeiro, S. de. Inventaire des objets composant la toilette, les bijoux, le mobilier d'une jeune femme de la fin du XVIIe siècle. In-8⁰, 13 p. Vannes, imp. Lafolye. 1899. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique de Nantes.]

Latour, Vincenz Graf. Englisches Silber aus dem XVIII. Jahrhundert. (Kunst u. Kunsthandwerk, I, 1898, S. 317.)

Le Bon. Contribution à l'histoire de la tapisserie de haute lice en Belgique. (Annales de la Société archéologique de l'arrondissement de Nivelles, t. VI, 1898.)

Le Breton, Gaston. Notice sur deux anciennes tapisseries du musée des antiquités de Rouen; par G. Le B., correspondant de l'Institut. In-8⁰, 15 p. et grav. Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cᵉ. 1898.

Lehmann, Hans. Der Allianz-Gobelin. (Die Schweiz, 1899, 1. Heft.)

Leisching, Jul. Bilderrahmen. (Mittheilungen d. Mährischen Gewerbe-Museums, XVI, 11.)

— Die Entwicklung der Möbelformen. (Kunstgewerbeblatt, N. F., X, 1899, S. 161.)

Lenz, E. von. Geschützgiesser in Russland vom XV. bis in's XVIII. Jahrhundert. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, S. 205.)

Lespinasse, René de. Mobilier de deux chanoines et Bibliothèque d'un official de Nevers en 1373 et 1382. In-8⁰, 30 pages. Nevers, imprimerie Vallière, 1898.

Lessing, Julius. Antiquitäten. Ein offener Brief an die Frauen. (Deutsche Rundschau, 25. Jahrg., 10. Heft.)

— Bildwirkereien. (Das Museum, IV. Jahrg., S. 25.)

— Vorbilder-Hefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. v. J. L. Heft 22: Bronzen des XVIII. Jahrh. Text v. J. L. gr. Fol. 15 Lichtdr. m. 2 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 10.—.

Lichtwark, Alfr. Palast-Fenster u. Flügelthür. 8⁰. XII, 181 S. Berlin, B. & P. Cassirer. M. 3.—.

List, Camillo. Urkundliches zur Biographie des Hans Grünwald und Wilhelm v. Worms in Nürnberg. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, S. 203.)

— Zur Geschichte der Wiener Goldschmiedezunft. (Berichte u. Mittheilungen d. Alterthums-Vereines zu Wien, XXXIII, 2.)

Loubier, Jean. Französische Originalzeichnungen für Wandteppiche aus dem XV. Jahrhundert. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 307.)

Luthmer, F. Der Prälatenaltar im Frankfurter Kunstgewerbemuseum. (Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, 1898, S. 205.)

Lutsch, Hans. Schutz der Paramente in Schlesien. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 25.)

Marshall, Hans. Altes Meissener Porzellan. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 181.)

— Der künstlerische Bucheinband. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 209.)

Mauri, L. de. L'amatore di majoliche e porcellane. Milano. 16⁰, 660 p., con tavole. (Manuali Hoepli.) L. 12.50.

Maxe-Werly, L. Jean Lambert, fondeur. In-8⁰, 3 p. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre, 1898. [Extrait des Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc (3ᵉ série, t. 7, 1898).]

Mély, F. de. Reliques de Constantinople. La sainte couronne d'Epines. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 91, 208 u. 318.)

Méray, Eugène. Recherches sur les reliques de l'ancien trésor de la collégiale Saint-Denis-de-Vergy, transférée en 1609 à Nuits (diocèse de Dijon), aujourd'hui Nuits-Saint-Georges; par E. M., correspondant de la commission des antiquaires de la Côte-d'Or. In-8⁰, 82 p. Dijon, impr. Jacquot et Floret. 1898.

Migeon, Gaston. Le mobilier français au XVIIᵉ et au XVIIIᵉ siècle. (La revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 367.)

„Misereres" in English Cathedrals. (The Art Journal, Jub. Ser. 6.)

Mittheilungen aus dem K. K. Oesterreichischen Museum. Renaissanceschmuck. (Kunst u. Kunsthandwerk, I. 1898, S. 343.)

Molinier, Emile. Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Vᵉ au XVIIIᵉ siècle. T. 3: le Mobilier aux XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles. Grand in 4⁰, XI, 274 p. avec grav. et planches. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. Lévy.

— Les bibelots du Louvre. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 61 u. 325.)

Morin, Louis. Un atelier de peintres-dominotiers à Troyes. (Bulletin du bibliophile, 1899, S. 105.)

M. R. Das Gestühl in der Augustinerkirche in Wien. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 241.)

Müntz, Eugène. Gegenstände aus dem Besitze des Königs Matthias Corvinus in den Pariser Sammlungen. (Kunst u. Kunsthandwerk, I, 1898, S. 380.)

Müntz, Eugène. L'iconographie dans les tapisseries du moyen-âge et de la Renaissance. (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn. d. Kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 9.)

— Un tapissier français à la cour de Berlin. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 11 u. 21.)

Muster, zwei uralte, ehrwürdige, zu aller Art v. Kirchenschmuck. gr. 8⁰. 8 S. m. 2 Taf. Aachen, J. Schweitzer, M. —.80.

Muzio, V. Tre disegni dei Fantoni, intagliatori Bergamaschi. (Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 35.)

Nesselmann, Alfr. Historische u. moderne Wagen des grossherzogl. Hofes zu Weimar. qu. gr. 8⁰. 39 Taf. m. IV, 28 S. Text. Berlin, A. Nesselmann. In Leinw.-Mappe M. 16.—.

Old Furniture from Liège. (The Cabinet Maker, 1899, Mai.)

Ori ed Argenti della Corte d'Urbino (1595—1605). (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, II, 1899, S. 49.)

Palaysi, L. Bernard Palissy et les débuts de la Réforme en Saintonge (thèse). In-8⁰, 55 p. Cahors, impr. Coueslant. 1899.

Pazaurek, G. E. Alte Eisenätzkunst. (Mittheilungen d. nordböhmischen Gewerbe-Museums, 1899, 3.)

— Die Heimat der Zwischengoldgläser. (Mittheilungen d. nordböhmischen Gewerbe-Museums, 1899, 3.)

— Die Ornamente der Prinz Eugen-Zeit. (Mittheilungen des nordböhmischen Gewerbe-Museums, 1898, 1.)

— Rococoöfen. (Mittheilungen d. nordböhmischen Gewerbe-Museums, 1899, 4.)

Pesce, B. Genova nell'arte decorativa. (Arte Italiana decor. e ind., VIII, 4.)

Piekosinski, F. Ueber die Quellen der ruthenischen Heraldik. (Anzeiger d. Akademie d. Wiss. in Krakau, 1899, April.)

Planchon, M. L'Horloge. Son histoire rétrospective, pittoresque et artistique. In-8⁰, carré, II, 270 p. avec 107 ill. Paris, Laurens.

Porzellan, Berliner. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 173.)

Quennell, C. H. B. Die Geschichte des englischen Mobiliars. (Decorative Kunst, 1899, März.)

Reinecke, P. Der Goldring von Vogelgesang. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, VII, 1899, S. 335.)

Robinson, Fr. S. Decorative Art at Windsor Castle: Candelabra. (The Magazine of Art, 1898, August.)

Roulin, E. Deux Antependium brodés (abbaye de Silos). (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 452.)

— Une main-reliquaire (abbaye de Silos). (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 450.)

Sacher, Alexander. Inschriften der Glocken und Grabsteine der St. Veits-Kirche zu Krumau. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 177.)

Sant' Ambrogio, Diego. La graticolata di bronzo dell' Altare delle ss. Reliquie nella Certosa di Pavia. (Arte e storia, XVII, 1898, S. 156.)

Schaller, R. de. Un lit ancien (Château de Gruyères). (Fribourg artistique, 1899, 2.)

Schirek, K. Zur Geschichte der Znaimer Thonindustrie. (Mittheilungen d. Mährisch. Gewerbe-Museums, 1899, 14—16.)

Schlosser, Julius von. Die Werkstatt der Embriachi in Venedig. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlungen d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX, 1899, S. 220.)

Schmoranz, Gust. Altorientalische Glas-Gefässe. Nach den Orig.-Aufnahmen des S. 44 Taf. in Farben- u. Lichtdr. u. 69 Abbildgn. im Text. Imp. Fol. 46 S. Text. Wien, Artaria & Co. In Mappe M. 200.—.

Schneeli, Gustav. Von alter Schweizer Kunst. (Die Kunst für Alle, XIV, 1898—99, S. 374.)

Schnütgen, Flandrische Figurenstickerei der frühesten Renaissance. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 51.)

— Gestickte Kaselstäbe in der Aschaffenburger Stiftskirche. (Zeitschrift für christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 291.)

— Gestickte Reliquienhülle des XIV. Jahrh. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 65.)

— Neue Leinendamaste für den Altargebrauch. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 97.)

— Neuentdecktes Sassanidengewebe in St. Kunibert zu Köln. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 225.)

— Spätgothische Leinenstickereien. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 187.)

Schnütgen. Spätgothische Ornamentstickerei auf Sammet. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 207.)

Schubert, F. L. Die Orgel, ihr Bau, ihre Geschichte und Behandlung. 3. Aufl. v. Rud. Schwartz. 12⁰. IV, 158 S. m. Abbildgn. Leipzig, C. Merseburger. M. 1.20.

Schultze, P. Meissen-Porcelain. (The Magazine of Art, 1899, April.)

Schwarten, Julius. Verordnungen gegen Luxus und Kleiderpracht in Hamburg. (Zeitschrift f. Culturgeschichte, 6. Bd., 1.—3. Heft.)

Schwedeler-Meyer. Das französische Möbel in der neueren Litteratur des Kunstgewerbes. (Sitzungsbericht VI, 1898, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Seventeenth Century Silver. (The House, 1899, Februar.)

Silver of Queen Anne's Century. (The House, 1898, December.)

Simon. Ein Karabinerhaken aus dem 17. Jahrhundert. (Mitteilungen aus d. german. Nationalmuseum, 1899, S. 28.)

Soil, Eugène. Notes sur les faïences de Tournai. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 5e série, t. 2, 1899, S. 196.)

Somborn, Alfred. Die Elfenbein- und Beinschnitzerei unter besonderer Berücksichtigung ihrer Lage in Erbach i. O. und in Geislingen a. Steig. Inauguraldissertation. Heidelberg, 1899. 8⁰. 98 S.

Stavenhagen, W. Kunstgewerbe in der Geschütztechnik. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 160.)

Stegmann, Hans. Ueber eine Anzahl mittelalterlicher zu Konstanz gefundener Bodenfliesen. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1899, S. 30.)

— Zur Geschichte der Herstellung und Verzierung der geschlagenen Messingbecken. (Mitteilungen aus d. german. Nationalmuseum, 1899, S. 11 u. 17.)

Stoedtner, Frz. Katalog von Lichtbildern üb. Kunstgewerbe u. Dekoration, darin e. Mustersammlg. f. Unterrichtszwecke nach Auswahl von P. Jessen. gr. 8⁰. 58 S. Berlin (NW., Bremerstr. 59), Selbstverlag. M. —.50.

Szendrei, Jean. L'art militaire hongrois. (Chefs-d'oeuvre d'art de la Hongrie, rédigé par E. de Radisics, II, 1899, S. 73.)

Tannert, K. A. Werthvolle Gläser. Kunstgeschichtliche Studie. gr. 8⁰. 12 S. Neisse, J. Graveur. M. —.30.

Techtermann, M. de. Croix de procession. (Fribourg artistique, 1899, Januar.)

— Une croix du XV. siècle. (Fribourg artistique, 1898, 3.)

— Un lustre gothique. (Fribourg artistique, 1898, Oktober.)

Teppiche, Die alten orientalischen, der Kronstädter ev. Stadtpfarrkirche. (Correspondenzblatt des Vereins f. siebenbürgische Landeskunde, 21. Jahrg., Nr. 7.)

Venturi, Adolfo. Basilica di Sant' Ambrogio in Milano. Stoffa del pallio ambrosiano. (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 292.)

— Giacomino da Cremona, orafo del secolo XV. (L'Arte, I, 1898, S. 490.)

Vischer-van Gaasbeeck, R. Das Zschekkenbürlin-Zimmer in der Carthaus zu Basel 1509. gr. 4⁰. V, 14 S. m. Abbildgn. u. 14 Taf. Basel, Verlag der Gewerbemuseum-Commission, Buchhandlung R. Reich, 1899.

Volbehr, Th. Die Reflexe des Zeitcharakters in d. Möbelformen. (Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, 1898, S. 192.)

Vopel, Hermann. Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte. (= Archäologische Studien zum christlichen Altertum u. Mittelalter, H. 5.) 8⁰, X, 116 S. m. 9 Abb. im Text. Freiburg i. B., J. C. B. Mohr, 1899.

Vossler, K. Benvenuto Cellini's Stil in seiner Vita. Versuch e. psycholog. Stilbetrachtg. [Aus: „Beiträge zur roman. Philologie".] gr. 8⁰. 38 S. Halle, M. Niemeyer. M. 1.20.

Vries, J. Fr. de. Die Kette des Schützenvereins Uplengen. (Jahrbuch d. Gesellschaft f. bild. Kunst u. vaterländ. Altertümer zu Emden, 13. Bd., 1.—2. Heft, 1899, S. 242.)

Wade, W. Cecil. The Symbolism of Heraldry; or, A Treatise on the Meanings and Derivations of Armorial Bearings. With 95 Illusts. 8vo, p. 174. G. Redway. 3/6.

Walter, Friedrich. Geschichte der Frankenthaler Porzellanfabrik. (Der Sammler, XXI, 1899, S. 177 u. 200.)

Wandteppich, Mittelalterlicher. (Kunst u. Kunsthandwerk, I, 1898, S. 316.)

Weberei-Werk, Das grosse, (Textilsammlung), im k. Landes-Gewerbemuseum. (Gewerbebl. aus Württemberg, 1899, 1.)

Wernicke, E. Archivalische Nachrichten von schlesischen Goldschmieden. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, VII, 1899, S. 481.)

Weyersberg, Albert. Solinger Schwertschmiede-Familien. (8. Fortsetzung.) (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I. S. 202 u. 310.)

Widor, Ch. M. L'orgue du Dauphin. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 291.)

Williams, F. E. Selected Examples of Decorative Art from South Kensington Museum. Part 1, Jan. 1899; Part 2, Febr. 1899. Edited by F. E. W. Folio. Longmans.

Wilpert, Joseph. Der Parallelismus in der Entwicklung der toga und des pallium. (Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 490.)

— Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten. Vornehmlich nach den Katakomben-Malereien dargestellt. Mit 22 S. Abbildgn. gr. 8⁰. VI, 58 S. Köln, J. P. Bachem in Komm. M. 2.—.

— Un capitolo di storia del vestiario. Parte II. (L'Arte, II, 1899, S. 1.)

Wingenroth, Max. Kachelöfen u. Ofenkacheln des 16., 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Museum, auf der Burg und in der Stadt Nürnberg. (Mitteilungen aus d. german. Nationalmuseum, 1899, S. 47.)

Wintzer, Ed. Die Wegelsche Porzellanfabrik in Berlin. (= Schriften des Vereins f. die Geschichte Berlins, 35. Heft.) gr. 8⁰. Berlin, E. S. Mittler & Sohn in Komm. M. 2.50.

Wüscher-Becchi. Ursprung der päpstlichen Tiara (regnum) und der bischöflichen Mitra. (Römische Quartalschrift, XIII, 1899, S. 77.)

Wutke, K. Urkundliche Beiträge zur Geschichte des schlesischen Kunstgewerbes. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, VII, 1899, S. 287.)

Wytsman, P. Intérieurs et mobiliers anciens. Collection recueillie en Belgique, publiée par P. W. 2.—5. livraisons. Bruxelles, P. Wytsman, 1898. In-4⁰. p. 7—26. donnant la description des planches contenues dans la livraison, 43 pl. en phototypie. fr. 40. [L'ouvrage complet formera 10 livraisons.]

Zell, Frz. Eine Renaissancestube vom Jahre 1588 im Kistlerhause zu Grünwald. (Altbayerische Monatsschrift, 1. Jahrg., 1. Heft.)

Zeller-Werdmüller, H. Zur Geschichte des Zürcher Goldschmiedehandwerkes. (Schweizer. Landesmuseum, Festgabe 1898.)

Zoellner, Julius. Zinnstempel und Zinnmarken. (Fortsetzung und Schluss.) (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 97 u. 122.)

Topographie.

Abteien und Klöster in Österreich. Heliograv. 4. Lfg. Wien. V. A. Heck. M. 8.—.

Album archéologique et monumental du département de Seine-et-Oise. Fascicule n⁰ 3 : Statuts de l'ordre de Saint-Michel. In-4⁰, 8 pages et planche. Versailles, imp. Cerf. [Commission départementale des antiquités et des arts de Seine-et-Oise.]

Arntz. Die technische Arbeit im Dienste der Denkmalpflege. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 94.)

Atz, Karl. Die christliche Kunst in Wort u. Bild od. prakt. Handbuch zur Erforschg. u. Erhaltg. der Kunstdenkmale, m. mancherlei Fingerzeigen bei Restauriergn. u. neuen Werken. 3. Aufl. m. 1009 Illustr. Lex. 8⁰. IV, 555 S. Regensburg, Nationale Verlagsanstalt. M. 12.—.

Aus einem Berichte ddo. 7. October 1897 des Professors Dr. W. Neumann an die k. k. Central-Commission. III. IV. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 75 u. 172.)

A. V. Corriere di Lombardia. (A'Arte. I, 1898, S. 448.)

Ballerini, Franco. Le belle arti nelle legislazioni passate e presenti, italiane e straniere: nuovi documenti e considerazioni vecchie sempre nuove segnatamente sulla triste condizione fatta alle belle arti in Roma dal settantuno in poi, con l'aggiunta della già edita Critica d'arte. Genova, libr. Fassicomo e Scotti edit. (Roma, tip. Righetti), 1898. 8⁰. p. xiiij, 200. [1. Cenni di legislazione comparata. 2. I provvedimenti dell'onorevole Gallo. 3. Il doppio catalogo. 4. I cambi coi

musei stranieri. 5. Le tasse del dieci e del venti per cento. 6. Lo spavento della dispersione. 7. Espropriazione e prelazione. 8. L'Italia sotterranea. 9. Le principali disposizioni vigenti (?) nel Regno sui monumenti e oggetti d'arte. 10. La causa Acrocca vinta contro il Ministro dell'Istruzione. 11. Epilogo conclusionale e massimario. 12. Critica d'arte.]

Bau- u. Kunstdenkmäler, die, der Prov. Pommern. Hrsg. v. der Gesellschaft f. pommersche Geschichte u. Alterthumskunde. 2. Thl. 1. Hft.: Lemcke, Hugo: Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Stettin. 1. Hft. Der Kreis Demmin. gr. 8⁰. XII, 86 S. m. Abbildgn. u. Taf. Stettin, L. Saunier in Komm. M. 5.—.

Bericht d. k. k. Central-Commission f. Erforschung u. Erhaltung d. Kunst- und historischen Denkmale über ihre Thätigkeit im J. 1898. gr. 8⁰. XXXVIII, 193 S. Wien, W. Braumüller in Komm. M. 2.—.

Berichte über die Thätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz und der Provinzialmuseen zu Bonn und Trier. III. 1898. Bonn, Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi, 1898. 8⁰. 69 S. m. Textillustrationen.

Bertaux, Emile. Un voyage artistique sur les rives de l'Adriatique, Spalato, Venise et Byzance. In-8⁰, 20 p. et grav. La Chapelle-Montligeon, imp. de Notre-Dame-de-Montligeon. 1899. [Extrait de la Quinzaine du 16 février 1899.]

Black, C. B. Normandy and Picardy: Their Relics, Castles, Churches and Footprints of William the Conqueror. 4 Maps and 14 Plans. 5th ed. 12mo, p. 230. Black. 2/6.

Blanchet, Adrien, et F. de **Villenoisy.** Guide pratique de l'antiquaire; par A. B., bibliothécaire honoraire de la Bibliothèque nationale, et F. de V., attaché au département des médailles de la Bibliothèque nationale. In-18, 275 p. Le Puy-en-Velay, imprimerie Marchessou. Paris, librairie Leroux. 1899. 5 francs. [Petite Bibliothèque d'art et d'archéologie.]

Boetticher, Adf. Anleitung f. d. Pflege u. Erhaltung der Denkmäler in der Provinz Ostpreussen. 12⁰. 103 S. Königsberg. (B. Teichert). M. —.75.

— Die Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Ostpreussen. Im Auftrage des ostpreussisch. Prov.-Landtages bearb. 1. Heft: Das Samland. 2. Aufl. Lex.-8⁰. IX, 170 S. m. 106 Abbildgn. u. 4 Taf. Königsberg, B. Teichert in Komm. M. 3.—. 2. Heft: Natangen. 2. Aufl. VII, 209 S. m. Abbildgn. u. 5 Taf. M. 3.—. 9. Heft: Namens- u. Ortsverzeichnis, aufgestellt durch v. Schimmelfennig. 99 S. M. 1.—.

Bori y Fontestá, Antonio. Historia de Cataluna. Sus monumentos, sus tradiciones, sus artistas y personajes ilustres, por Antonio Bori y Fontestá, Director de una Escuela municipal de Barcelona. Con 100 ilustraciones de Tussell, Padrós, Eriz, Urgelles y autor de la obra. Barcelona. Imprenta de Henrich y C.ª en comandita. 1898. En 8⁰, 344 págs. Encartonado. 3,50 y 3,75.

Bredius, A. Was können wir, d. h. der kunsthistorische Kongress, für die Erhaltung von Kunstwerken thun? (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn. d. Kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 35.)

Buhot de Kersers, A. Histoire et Statistique monumentale du département du Cher; par A. B. de K., président de la Société des antiquaires du Centre. T. 8. 32ᵉ et dernier fascicule, comprenant les conclusions et la table générale. In-4⁰, 212 p. Bourges, impr. Tardy-Pigelet. 1898. (7 fr. le fascicule pour les souscripteurs.)

Caumont, de. Statistique monumentale du Calvados; par M. de C., directeur de l'Institut des provinces de France et de la Société française pour la conservation des monuments. T. Iᵉʳ. (Réimpression.) In-8⁰, VII, 506 p. avec grav. Caen, imp. Delesques; lib. Le Blanc-Hardel. Paris, librairie Picard et fils; librairie Lechevalier. 1898.

Clemen, Paul. Die Denkmalspflege in Frankreich. [Aus: „Zeitschrift für Bauwesen."] Lex.-8⁰. III, 134 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 3.—.

— Die Fürsorge für die mittelalterlichen Denkmäler in Griechenland. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 31.)

— Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Prov.-Verbandes hrsg. v. P. C. 4. Bd. 3. Abtlg.: Clemen, Paul: Die Kunstdenkmäler des Kreises Bergheim. In Verbindg. m. Ernst Polaczek bearb. Lex. 8⁰. VI, 168 S. m. 10 Taf. u. 82 Abbildgn. im Text. Düsseldorf, L. Schwann. M. 5.—.

Cook, Herbert F. Corriere d'Inghilterra. (L'Arte, I, 1898, S. 444.)

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen und angrenzender Gebiete. Hrsg. v. der histor. Commission der Prov. Sachsen. Heft 21: Wernicke, Ernst: Die Kreise Jerichow. gr. 8⁰. XI, 437 S. m. 134 in den Text gedr. Abbildgn. u. e. Denkmäler-Karte. Halle, O. Hendel. M. 14.—.

— — der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. Unter Mitwirkg. des k. sächs. Alterthumsvereins hrsg. v. dem sächs. Ministerium des Innern. 20. Hft: Gurlitt, Cornelius: Amtshauptmannsch. Grimma. (2. Hälfte.) gr. 8⁰. (S. 161—312 m. Abbildgn. und Taf.) Dresden, C. C. Meinhold & Söhne in Komm. M. 7.50.

Denkmalpflege, die. Hrsg. v. der Schriftleitg. des Centralblattes der Bauverwaltg. Schriftleiter: Otto Sarrazin und Osk. Hossfeld. 1. Jahrg. 1899. 12—17 Nrn. gr. 4⁰. (Nr. 1. 12 S. m. Abbildgn.) Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 8.—.

Ebe, G. Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge. III. Malerei. Deutsche Schulen. 8⁰. III, 475 S. Leipzig, O. Spamer. M. 6.50; geb. M. 7.—.

Ebhardt, Bodo. Wie sollen wir unsere Burgruinen erhalten? (Die Denkmalpflege, 1899, S. 54.)

Faccioli, Raff. Relazione dei lavori compiuti dall' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell' Emilia dall' anno 1892 al 1897. Bologna, ditta Nicola Zanichelli tip. edit., 1898. 8⁰ fig. p. x, 146.

Fundberichte aus Schwaben, umfassend die vorgeschichtlichen, römischen u. merowingischen Altertümer. Hrsg. unter der Leitg. v. G. Sixt. 6. Jahrg. 1898. Mit Register üb. die Jahrgänge I—VI. gr. 8⁰. 74 S. m. 2 Taf. u. 1 Plan. Stuttgart, E. Schweizerbart. M. 2.—.

Gascon de Gotor, Pierre. Correspondance. Espagne. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 132.)

Gerspach. Correspondance. Italie. Turin: Exposition de l'art sacré. Brescia: Découvertes de fresques; la croix de Galla Placidia. Rome: Don au Saint Père. Florence: Les restes de Ghiberti. San Miniato Tedesco et Laraguola: Découvertes de peintures. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 47.)

Gerspach. Florence: découvertes de fresques à Santa Croce. Pise: musée civique. Rome: musée grégorien. Camaiore: Tapisserie. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 124.) — Découverte d'une fresque d'Andrea del Castagno. Turin: bénédiction d'une statue de la Madone. Rome: vente d'une Madone par Botticelli. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 243 u. 423.)

Grefe, Conr. Alt-Oesterreich (Unter der Enns). (Abbildungen v. merkwürd. alten Bauwerken, Denksäulen, Friedhofkarnern, Kirchen, Kreuzgängen, Wallmauern, Ritterburgen, Schlössern, Ruinen u. dgl.) 24 Lfgn. Fol. (à 4 Taf. m. 4 S. Text in gr. 8⁰.) Wien, (Kubasta & Voigt). M. 28.60.

Guiffrey, Jean. Corriere di Francia. (L'Arte, I, 1898, S. 448.)

Hoffmann, Heinr. Die Bergstrasse m. ihren Schlössern, Klöstern u. Burgen. qu. Fol. (16 Bl. in Fksm.-Dr.) Mit beschreib. Text v. Lorentzen. 8 S. Heidelberg, E. v. König. In Leinw.-Mappe M. 15.—.

Hymans, Henri. Correspondance de Belgique. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 167; t. 22, 1899, S. 164.)

Kerschbaumer, Anton. Wahrzeichen Niederösterreichs. Eine Studie. Mit 61 Illustr. gr. 8⁰. V, 88 S. Wien, H. Kirsch. M. 2.40.

Kohte, Julius. Der Stand der Inventarisation der Kunstdenkmäler im deutschen Reiche. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 24.)

— Die Denkmalpflege in Preussen während der letzten Jahre. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 82 u. 87.)

— Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. 1. Bd. (Schluss): Uebersicht der Kunstgeschichte der Prov. Posen. Mit e. Abriss der polit. u. kulturgeschichtl. Entwicklg. des Landes v. Adf. Warschauer. Lex. 8⁰. XIX, 174 S. m. 1 Karte. Berlin, J. Springer. M. 4.—.

Kunstdenkmäler, elsässische u. lothringische. Monuments d'art de l'Alsace et de la Lorraine. Hrsg. v. Dr. S. Hausmann. 33—36. Lfg. (Schluss der Tafeln.) Fol. (à 5 Lichtdr.-Taf.) Strassburg, W. Heinrich. à M. 2.—. [33.34. Lothringische Kunstdenkmäler. In Gemeinschaft m. C. Wahn u. G. Wolfram hrsg. 11. u. 12. Lfg. — 35.36. Elsässische Kunstdenkmäler.

In Gemeinschaft m. Fr. Leitschuh u. Ad. Seyboth hrsg. 23. u. 24. Lfg.]

Lehfeldt, Paul. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft 26: Herzogth. Sachsen-Coburg u. Gotha. Sachsen-Gotha II. Bd. Landrathsamtsbez. Ohrdruf. Amtsgerichtsbezirke Ohrdruf, Liebenstein u. Zella. Lex. 8⁰. V, IV, 198 S. m. 4 Lichtdr. auf 2 Taf. u. 44 Abbildgn. im Texte. Jena, G. Fischer. M. 4.50. — Heft 27: Herzogth. Sachsen-Meiningen. III. Bd. Kreis Sonneberg. Amtsgerichtsbezirke Sonneberg, Steinach u. Schalkau. Lex. 8⁰. VIII, 73 S. m. 1 Lichtdr. u. 15 Abbildgn. im Texte. M. 2.—.

Ludorff, A. Die Bau- u. Kunstdenkmäler von Westfalen. Hrsg. vom Prov.-Verbande der Prov. Westfalen. IX: Kreis Paderborn. Mit geschichtl. Einleitgn. v. W. Richter. gr. 4⁰. III, 158 S. m. 2 Karten u. 630 Abbildgn. auf 104 Lichtdr.- u. 14 Clichétaf., sowie im Text. Münster. Paderborn, F. Schöningh in Komm. M. 4.20.

Lutsch, H. Aufgaben der Erforschung geschichtlicher Denkmäler in Schlesien. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 55.)

— Grundsätze für die Erhaltung und Instandsetzung älterer Kunstwerke geschichtlicher Zeit in der Provinz Schlesien. Mit Genehmigung des Herrn Staats-Conservators der Kunstdenkmäler veröffentlicht v. H. L., Prov.-Conserv. v. Schlesien. 8⁰, 12 S. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1899.

M. Zur Frage der Burgenwiederherstellung. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 83.)

Malaguzzi, Francesco. Corriere artistico dell'Emilia. (L'Arte, I, 1898, S. 461.)

Mayor, Jaques. Nos monuments historiques. Lausanne, Imp. Lucien Vincent, 1898. [Extrait de la Gazette de Lausanne.]

Monuments, Les, en Belgique. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 372.)

Müller, Rudolph. Ueber einige Kunstdenkmale im Norden von Böhmen. Als Forschungsbericht über das Jahr 1897. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXIV, 1898, S. 191; XXV, 1899, S. 21 u. 61.)

Nentwig, Heinr. Schaffgotsch'sche Gotteshäuser und Denkmäler im Riesen- u. Isergebirge. (= Mitteilungen aus dem reichsgräfl. Schaffgotsch'schen Archive, 2. Heft.) 8⁰. VII, 188 S. m. 8 Abbildgn. Warmbrunn. Breslau, G. P. Aderholz in Komm. M. 3.—.

Picardie, La, historique et monumentale. Arrondissement d'Amiens. Canton de Molliens-Vidame, notices par R. de Guyencourt; Cantons d'Hornoy et d'Oisemont, notices par A. Janvier; canton de Corbie, notices par H. Josse. In-4⁰, IV p. et p. 380 à 490, avec grav. dans le texte et hors texte. Amiens, imp. Yvert et Tellier. Paris, lib. Picard et fils. 1899. [Société des antiquaires de Picardie.]

Piper, Otto. Die Behandlung der Burgen in den amtlichen Kunst- und Alterthumsinventarien, (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 9.)

— Was zur Wiederherstellung und zur Erhaltung unserer Burgenreste geschehen ist. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 79.)

Polenz. Zur Geschichte der Organisation der Denkmalpflege in Preussen. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 37 u. 45.)

Polifilo [Luca Beltrami]. L'Editto Pacca. (In: Polifilo, Roma finis saeculi, 1899, S. 119.)

Probst, Eugen. Zur Geschichte der Denkmalpflege in der Schweiz. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 53.)

Rahn, J. R. Die mittelalterlichen Architektur- u. Kunstdenkmäler des Cantons Thurgau. Im Auftrage der eidgenöss. Landesmuseums-Commission beschrieben, unter Mitwirkg. v. Ernst Haffter. Mit histor. Text v. Rob. Durrer. gr. 8⁰. 451 S. m. Abbildgn. u. 8 Taf. Frauenfeld, J. Huber in Komm. M. 4.—.

Randolph, John A. Correspondance. Angleterre. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 52, 138 u. 424.)

Régnier, L. Coup d'œil général sur les monuments religieux de l'arrondissement de Bernay. (Bulletin monumental, 1898, S. 358.)

Reimers, J. Einheitliche Behandlung von Denkmäler-Verzeichnissen. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 51.)

— Handbuch f. die Denkmalpflege. Hrsg. v. der Prov.-Kommission zur Erforschg. u. Erhaltg. der Denkmäler in der Prov. Hannover. gr. 8⁰. IV, 305 S. m. Abbildgn. Hannover, Th. Schulze. Geb. M. 3.—.

Rouméjoux, A. de, P. de **Bosredon** et F. **Villepelet.** Bibliographie générale du Périgord; par MM. A. de R., président de la Société historique et archéologique du Périgord, P. de B.,

l'un des vice-présidents de la Société, et F. V., archiviste départemental de la Dordogne. T. 3 (P-Z). In-8⁰ à 2 col., VII, 293 p. Périgueux, imp. de la Dordogne. 1899. [Publications de la Société historique et archéologique du Périgord.]

Schlie, Frdr. Die Kunst- u. Geschichts-Denkmäler des Grossherzogth. Mecklenburg-Schwerin. Im Auftrage des grossherzogl. Ministeriums des Innern hrsg. v. der Commission zur Erhaltg. der Denkmäler. III. Bd.: Die Amtsgerichtsbezirke Hagenow, Wittenburg, Boizenburg, Lübtheen, Dömitz, Grabow, Ludwigslust, Neustadt, Crivitz, Brüel, Warin, Neubukow, Kröpelin u. Doberan. Lex. 8⁰. XII, 726 S. m. Abbildgn. u. 47 Lichtdr.-Taf. Schwerin, Bärensprung'sche Hofbuchdr. in Komm. M. 6.75.

Schmidt, Robert. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Askanischen Fürstenhauses im ehemaligen Herzogtum Lauenburg. Mit Unterstützung d. herzogl. anhalt. Staatsminist. hrsg. v. R. S., Bauschul-Direktor. gr. f⁰. 22 S. u. 15 Taf. Dessau, Gutenberg, 1899.

Schmölzer, Hans. Kunst-topographisches aus Südtyrol. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 184.)

Schopfer, Jean. Voyage idéal en Italie. L'art ancien et l'art moderne. In-12. Paris, Perrin. fr. 3.50.

Soil, Eugène. En Bavière. Notes de voyage. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 13, 104 u. 227.)

Supino, I. B. Corriere Toscano. (L'Arte, I, 1898, S. 463.)

Symonds, John Addington. Sketches and Studies in Italy and Greece. 3rd Series. With a Frontispiece. New ed. 8vo, p. 386. Smith, Elder and Co. 7/6.

Topographie der historischen u. Kunst-Denkmale im Königr. Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrh. Hrsg. v. der archäolog. Commission bei der böhm. Kaiser-Franz-Josef-Akademie f. Wissenschaften, Litteratur u. Kunst unter der Leitg. ihres Präsidenten Jos. Hlávka. I: Mádl, K. B. Der politische Bez. Kolin. gr. 8⁰. 136 S. m. 7 Beilagen u. 162 Textfig. Prag, (Bursík & Kohout). M. 4.50. — III: Podlaha, Ant. u. Ed. Sittler: Der politische Bezirk Selčan. VI, 170 S. m. 4 Taf. u. 141 Textfig. M. 4.80.

Urbini, Giulio. Corriere dell'Umbria. (L'Arte, I, 1898, S. 464.)

Vitry, Paul. Les Grands Centres artistiques de l'Italie (Rome, Florence, Venise); par P. V., attaché des musées nationaux. In-8⁰, 16 p. Melun, Imp. administrative. 1898. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

Vivanet, Fil. Quinta relazione a S. E. il Ministro della pubblica istruzione dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Sardegna nell' esercizio 1896—97. Cagliari, tip. G. Dessi, 1898. 8⁰. p. 26.

Wallé. Bericht über die Lage des Denkmalschutzes. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 47. Jahrg., Nr. 1.)

Wanderungen durch Cistercienser-Klosterruinen in Norddeutschland. (Cistercienser-Chronik, 1899, Nr. 120 bis 122.)

Weber, Paul. Persönliche Denkmalpflege. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 48.)

Wolff, Georg. Denkmalpflege und Kleinfunde. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 39.)

Zingeler, K. Th. Klöster und Burgen in Hohenzollern. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 153—154.)

Amalfi.

— **Mansi,** Lu. M. Illustrazione dei principali monumenti d'arte e di storia del versante amalfitano, coll' enumerazione delle parrocchie, confraternite e stemmi dei municipi. Roma, tip. Nazionale di G. Bertero, 1898. 8⁰ fig. p. 74. L. 2.10.

Amsterdam.

— **Havard,** Henry. Amsterdam. In-8⁰, 32 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Cᵉ. 15 cent. 1898. [Bibliothèque illustrée des voyages autour du monde par terre et par mer, n⁰ 54. Il paraît un volume par semaine.]

Amstetten.

— **Queiser,** Adb. Geschichte der Stadt Amstetten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Nach histor. Quellen bearb. gr. 8⁰. VIII, 168 S. m. 4 Bildnissen u. 8 Taf. Amstetten, A. Queiser (durch H. Martin in Wien). M. 2.60.

Antwerpen.

— Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers. Grafen gedenkschriften der provincie Antwerpen. Livraison 149 : Lierre. Église des jésuites, Église de Vredenbergh, Église de l'hôpital et couvent des soeurs noires. 7e fascicule. Livraison 150 : Lierre. Couvent des soeurs noires, abbaye de Nazareth, couvent des capucins et couvent des dominicains. 8e fascicule. Inscriptions recueillies par E. Mast et J. H. Cox. Gr. in-4⁰. p. 193—256, à 2 col. Anvers, J. E. Buschmann, 1899. fr. 2.

Augsburg.

— **Probst,** O. F., u. Aug. **Müllegger.** Augsburg in Bild u. Wort. 70 Taf. (Text v. Dr. Th. Ruess.) 9. u. 10. (Schluss-) Lfg. Fol. (13 Taf. m. XIV S. Text.) Augsburg, Lampart & Co. à M. 2.50.

— **Schröder,** A. Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. (Sonder-Abdruck aus dem Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen, X. Jahrg., 1897 und XI. Jahrg., 1898.)

Berlin.

— Beiträge zur Kulturgeschichte v. Berlin. Festschrift zur Feier des 50 jähr. Bestehens der Korporation der Berliner Buchhändler. (1. XI. 1898.) gr. 8⁰. VII, 303 S. Berlin, Korporation der Berliner Buchhändler. M. 4.—.

— [**Dobbert,** E., und A. G. **Meyer.**] Chronik der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin. 1799—1899. 4⁰. 268 S. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1899.

— **Wallé,** P. Zur Frage eines Conservators für Berlin. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 40.)

Béziers.

— **Soucaille,** Antonin. Rues, Portes et Places de Béziers (étude topographique et historique). In-8⁰, 91 p. Béziers, impr. Sapte. 1899.

Borken.

— **Erpenbeck,** Johannes. Die Pfarrkirche zu Borken in ihrer Entstehung und jetzigen Gestalt. Von J. E., Pfarrdechant. 2. umgearb. Aufl. m. 15 Bild. 8⁰, 125 S. Borken, J. Mergelsberg, 1899.

Boulogne-sur-Mer.

— **Sauvage,** H. E. Guide des musées municipaux de Boulogne-sur-Mer; par le docteur H. E. S., conservateur des musées. In-8⁰, 28 p. et plan. Boulogne-sur-Mer, imprim. Ve Cabre. 1898.

Bremen.

— Führer, Neuester, durch Bremen und seine Sehenswürdigkeiten nebst Plan der Stadt. 8⁰. 15 S. Berlin, G. Liersch & Co. (1899).

— **Scheller's,** Wilhelm, Führer durch Bremen. Zuverlässige Unterweisungen u. Ratschläge. Mit Stadtplan u. Illustr. 12. Aufl. 8⁰. 128 S. Bremen, W. Scheller (1899).

Brünn.

— Museum Francisceum. Annales. MDCCCXCVII. Lex. 8⁰. III, 307 S. mit Abbildungen u. 19 Taf. Brunae. (Wien, Gerold & Co.) M. 10.—.

Budapest.

— **Toldy,** Ladislas de. Monuments d'art de Budapest. (Chefs-d'œuvre d'art de la Hongrie, rédigé par E. de Radisics, I, 1897, S. 21.)

Castellammare.

— **Cosenza,** Giuseppe. Il cimitero e la cappella stabiana di San Biagio. [Memoria orig. con incisioni.] 4⁰, 48 p. Castellammare, Tip. Elzeviriana, 1898.

Châtelet.

— **Darras,** Louis Philippe. Histoire de la ville de Châtelet, par L. P. D., professeur de rhétorique au collège de Thuin. Premier volume. Charleroi, imprimerie M. Hubert, 1898. In-8⁰, 367 p., gravv. et portraits. fr. 2.50.

Città di Castello.

— **Mackowsky,** Hans. Ueber Città di Castello. (Sitzungsbericht V, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Civitavecchia.

— **Calisse,** Carlo. Storia di Civitavecchia. Firenze. 8⁰. 741 p. L. 15.

Colmar.

— Ueberblick üb. die Geschichte u. die interessantesten Baudenkmäler der Stadt Colmar. Mit e. Plan der Stadt Colmar u. Illustr. 8⁰. 38 S. Colmar, M. Wettig. M. —.75.

Como.

— Guida, Nuova, di Como e dintorni, con pianta della città. Como. 32⁰. fig., 159 p. L. 2.

Cremona.

— **Pisa,** Giulio. Tranquillo Cremona. Milano, casa edit. Baldini, Castoldi e C. (tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.), 1898. Fo. p. 69, con tredici tavole.

— **Signori,** Ett. Cremona nei suoi monumenti del medio evo: conferenza tenuta alla società di lettura il 25 aprile 1898. Milano, Luigi Battistelli

edit. (tip. degli Operai), 1899. 8⁰ fig. p. 26.

Danzig.

— **Reinhold,** Hugo. Danzigs Inschriften. Gymnasialprogr. Bartenstein, 1899. 8⁰. 58 S.

Darmstadt.

— **Back,** Friedrich. Die Kaiserzimmer des Residenzschlosses in Darmstadt. (Kunstgewerbeblatt, N. F., X, 1899, S. 81.)

Dresden.

— **F.** Der neue Gesammt-Bebauungsplan für Dresden und die Kommission zur Erhaltung der Kunst-Denkmäler. (Deutsche Bauzeitung, 1898, S. 530.)

Einsiedeln.

— **Meier,** Gabriel. Catalogus codicum manuscriptorum qui in bibliotheca monasterii Einsidlensis (O. S. B. servantur. Descr. P. G. M., O. S. B., bibliothecarius. T. I. 8⁰. Einsidlae, Sumptibus monasterii; (Lipsiae prostat apud O. Harrassowitz), 1899.

Florenz.

— Associazione per la difesa di Firenze antica: statuto. Firenze, tip. L. Franceschini e C., 1898. 16⁰. p. 9.

— Descrizione delle vedute della città di Firenze contenute in questo ricordo. Firenze, Francesco Pineider edit. (tip. di Salvadore Landi), 1898. 24⁰ obl. p. (25), con venticinque tavole.

— **Gensel,** Walther. Ueber die angebliche Modernisierung von Florenz. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 161.)

— **Gerspach.** Florence, Musée en plein air. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 1.)

— **Goffin,** Arnold. Florence. (Revue générale, 1899, No. 1—4.)

— Guida di Firenze e dintorni approvata dal Municipio. Firenze. 16⁰. fig., con carte. L. 1.

— **Müntz,** Eug. Firenze e la Toscana: paesaggi e monumenti, costumi e ricordi storici. Milano, fratelli Treves tip. edit., 1899. 4⁰ fig. p. 506, con tavola. [1. Pisa. 2. Lucca. 3. Empoli e Castel Fiorentino. 4. Siena. 5. Monte Oliveto, Pienza, Montepulciano. 6. Firenze. 7. Fiesole. 8. I conventi dei dintorni di Firenze. 9. La villa dei Medici. 10. Arezzo. 11. Il Casentino. 12. Di qua e di là.]

Fontainebleau.

— Fontainebleau et la forêt. Guide Joanne. In-16, 53 p. avec 3 plans, 1 carte et 13 gravures. Coulommiers, imprim. Brodard. Paris, librairie Hachette et Cᵉ. 1899. 1 fr. [Collection des Guides Joanne.]

Frankfurt a. M.

— **Geiger,** Ludwig. Goethe in Frankfurt a. M. 1797. Aktenstücke u. Darstellung. Mit 8 Abbildgn. von Frankfurter Oertlichkeiten, Kunstwerken u. Personen aus Goethes Kreis. 8⁰, VII, 156 S. Frankfurt a. M., Rütten & Loening, 1899.

— **Reiffenstein,** Carl Thdr. Frankfurt am Main, die freie Stadt, in Bauwerken u. Strassenbildern. Nach des Künstlers Aquarellen u. Zeichngn. aus dem städt. histor. Museum u. aus Privatbesitz. 5. Hft. Imp. 4⁰. (2 farb. u. 10 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text.) Frankfurt a/M., C. Jügel's Verl. M. 12.—.

— **Wolff,** Carl, u. Rud. **Jung.** Die Baudenkmäler in Frankfurt am Main. 4. Lfg. Lex. 8⁰. (2. Bd.: Weltliche Bauten. XVIII u. S. 259—466 m. 112 Abbildgn. u. 4 Taf.) Frankfurt a/M., K. Th. Völcker in Komm. M. 6.—.

Freiburg i. Br.

— Freiburg im Breisgau, die Stadt u. ihre Bauten. Hrsg. v. dem bad. Architecten- u. Ingenieur-Verein, oberrhein. Bezirk, Freiburg im Breisgau. gr. 8⁰. XII, 648 S. m. üb. 600 Abbildgn. u. 15 Beilagen. Freiburg i/B., (Lorenz & Waetzel). M. 20.—.

Gent.

— **Heins,** Armand. Les Vieux Coins de Gand. De oude hoekjes van Gent. Croquis par A. H. Schetsen door A. H. (In 12 Liefgn.) Fol. 120 Taf. u. 1 Karte. Gand, N. Heins, 1898—99.

— Inventaire archéologique de Gand. Catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art et documents antérieurs à 1830, publié par la Société d'histoire et d'archéologie de Gand. Fascicule VIII-IX. Gand, imprimerie N. Heins, 1898. In-8⁰. (Chaque fasc., fr. 3.50.)

Genua.

— **Prato,** C. da. Genova; chiesa della SS. Nunziata del Guastato: storia e descrizioni. Genova. 8⁰. 191 p. L. 2.50.

Görlitz.

— Führer, Neuer, durch Görlitz. Mit 12 Abbildgn. u. kleinem Stadtplan. [Auf dem Umschlag: Görlitz u. seine Umgegend, 6. Aufl.] Neu bearb. v. M. Kwiecinski. 8⁰. 176, 48 S. Görlitz, R. Worbs, 1899.

Granada.
— (**Jost,** H. E. Walter.) Die Alhambra. Vortrag zu einer Serie von 26 Laternenbildern. (=Projections-Vorträge. H. 11.) 8⁰. 23 S. Düsseldorf, E. Liesegang, 1897.

Grubenhagen.
— **Scheibe**-Moringen, Karl. Grubenhagen. Beschreibung u. Geschichte der Burg. [= Geschichte südhannoverscher Burgen u. Klöster, IX.] 8⁰. 27 S. Leipzig, B. Franke. M. —.50.

Heidelberg.
— Heidelberg. Aus Seb. Münster, Cosmographie 1550, nach e. Zeichnung, die Pfalzgraf Otto Heinrich für dieses Werk herstellen liess. [Von dem Heidelberger Schlossverein seinen Mitgliedern gewidmet im Jahre 1899.] quer-fo., 1 Kartenblatt 24×70 cm. (Heidelberg) 1899.

Hildesheim.
— Führer, Kurzer, durch Hildesheim. Mit Abbildgn. u. Stadtplan. 2. Aufl. 8⁰. 18 S. Hildesheim, Gebr. Gerstenberg, 1899.
— **Küsthardt,** Friedrich. Hildesheim. Ein Führer für Einheimische und Fremde. Unter Mitwirkung hervorragender Fachleute zusammengestellt. Mit d. Plane d. Stadt u. zahlr. Abbildgn. u. Grundrissen. 6. Aufl. 8⁰. 140 S. Hildesheim, Gerstenberg, 1899.

Höckelheim.
— **Cuno,** Lic. Past. Fr. W. Höckelheim. Geschichte des Klosters und Dorfes. [= Geschichte südhannoverscher Burgen u. Klöster, VIII.] 8⁰. 43 S. Leipzig, B. Franke. M. —.75.

Innsbruck.
— **Riehl,** B. Innsbruck. (Allgemeine Zeitung, Beilage, Nr. 207—208.)

Kahla.
— **Bergner,** H. Urkunden zur Geschichte der Stadt Kahla. Hrsg. vom Altertumsforschenden Verein zu Kahla. Bearb. v. H. B. (= Geschichte der Stadt Kahla, 1. Bd.) 8⁰, II, 219 S. m. 1 Siegeltaf. Kahla, J. Beck, 1899.

Kiedrich.
— **Zais,** E. Ein Inventar der St. Valentinskirche zu Kiedrich. (Annalen d. Vereins f. Nassauische Alterthumskunde, 29. Bd., 1. u. 2. Heft.)

Kiel.
— **Eckardt,** H. Alt Kiel in Wort u. Bild. Mit Titelblättern, Initialen, Randleisten v. G. Burmester, sowie üb. 400 Abbildgn. u. Plänen. 4⁰. VII, 564 S. Kiel, H. Eckhardt. Geb. M. 25.—.

Köln.
— **Gürtler,** Jos. Die Prospekte u. Pläne der Stadt Köln. (Aus der rhein. Geschichte Nr. 32.) gr. 8⁰. 26 S. Bonn, P. Hanstein. M. —.50.
— **Voigtel.** Bericht über den Fortbau des Domes in Köln im Baujahre 1898—99. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 258.)

Königsberg i. Pr.
— **Armstedt,** Rich. Geschichte der Königl. Haupt- u. Residenzstadt Königsberg in Preussen. (= Deutsches Land u. Leben in Einzelschilderungen. Landschaftskunden u. Städtegeschichten. II. Städtegeschichten [2. Bd.].) gr. 8⁰. XII, 354 S. m. 2 Stadtplänen, 2 Siegeltaf. u. 32 Abbildgn. Stuttgart, Hobbing & Büchle. M. 8.—.

Konstantinopel.
— **Millingen,** Alexander van. Byzantine Constantinople. The walls of the city and adjoining historical sites. 8.⁰ XI, 361 p. with maps, plans and ill. London, J. Murray, 1899.

Kronberg.
— **Ompteda,** Ludw. Frhr. v. Die v. Kronberg u. ihr Herrensitz. Des Geschlechtes Ursprung, Blüte, Ausgang. Der Burg Gründg., Ausbau, Niedergang, Zerfall, Wiederherstellg. Eine kulturgeschichtl. Erzählg. aus 11 Jahrhunderten 770 bis 1898. Bilderschmuck v. Conr. Lutter. gr. 4⁰. XII, 644 S. m. 7 Taf., 1 Plan u. 4 Geschlechtstaf. Frankfurt a/M., H. Keller. Geb. M. 38.—.

Leipzig.
— **Kreuchauf's,** Frz. Wilh., Schriften zur Leipziger Kunst 1768—1782. (= Leipziger Neudrucke, hrsg. v. G. Wustmann. 2. Bdchn.) 8⁰. 120 S. Leipzig, J. C. Hinrich's Verl. M. 1.20.

Libau.
— **Wegner,** Alex. Geschichte der Stadt Libau. gr. 8⁰. V, 153 S. m. 4 Plänen. Libau, R. Puhze. M. 4.20.

London.
— **Feasey,** Henry John. Westminster Abbey. Historically descr. by H. J. F., with an account of the abbey buildings by J. T. Micklethwaite, architect to the dean a. chapter. An appendix on the mediaeval monuments. By Edward Bell. Fol. XV, 108 p., 75 plates. London, G. Bell & sons, 1899.
— **Law,** Ernest. Kensington Palace: The Birthplace of the Queen. Illustrated. Being an Historical Guide to the

State Rooms, Pictures and Gardens. 8vo. p. 140. G. Bell. 2/.

Lucca.

— **Ridolfi,** Enr. Guida di Lucca. Lucca, tip. Giusti, 1899. 16° p. xviiij, 213, con tavola. L. 2.

Madrid.

— **Marín Pérez,** Andrés, y **Fernández y Sánchez,** Ildefonso. Guía histórica y descriptiva del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, por D. A. M. P., Bibliotecario que fué de la Diputación de Madrid y D. I. F. y S., primer Profesor del Colegio Municipal de San Ildefonso de Madrid. Segunda edición notablemente corregida y aumentada. Madrid. Imprenta del Hospicio. 1899. En 8.°, 255 páginas, con láminas. Libr. de Murillo. 3 y 3,50.

Mailand.

— **Geuter's** illustrirter Führer durch Mailand und seine Umgebung m. Ausflügen nach Pavia u. der Certosa, Monza, Saronno u. den oberitalienischen Seen. (= Städtebilder u. Landschaften aus aller Welt, hrsg. v. Karl P. Geuter, Nr. 165—166.) 8°. 100 S. m. 26 Ansichten nach photogr. Aufnahmen v. G. Brogi Nachf., Neapel, 1 Plan der Stadt- u. Bilderverzeichniss der Brera-Gallerie. Darmstadt, Städtebilder-Verlag. M. 1.—.

— **Holtzmann,** H(einrich). Mailand. Ein Gang durch die Stadt und ihre Geschichte. (= Kennst du das Land? Bd. 14.) 8°. 172 S. Leipzig, C. G. Naumann, 1899.

— **Marley,** H. T. A practical and historical guide to Milan and its environs and to the lakes. Milan, Bocca frères edit. (printed by Bernardoni of C. Rebeschini and C.), 1899. 16° fig. p. 112, con tavola.

— Milan et ses environs: guida illustrata. Milano. 32°, 128 p. L. 1.50.

— Milano: guida illustrata con la pianta topografica della città. Milano. L. 1.25.

— **Montault,** X. Barbier de. Le trésor de l'église St. Ambroise à Milan. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 306.)

— **Tedeschi,** Car. Origini e vicende dei cimiteri di Milano e del servizio mortuario: studio storico. Milano, casa tip. edit. ditta Giacomo Agnelli, 1899. 8° fig. p. viij, 212, con undici tavole. [1. Cimiteri antichi, vecchi e moderni. 2. Cimiteri eretti in questo secolo. 3. Servizio dei trasporti funebri. 4. Servizio dei cimiteri. 5. Tavole. 6. Tabelle.]

Mamers.

— **Fleury,** Gabriel. Notes et documents pour l'histoire de Mamers et de ses monuments. 4°, XX, 374 p. Mamers, G. Fleury & A. Dangin, 1898.

Mantua.

— **Intra,** G. B. Monumenti Mantovani. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 2.)

Marseille.

— **Martin,** J. H. Le Cimetière Saint-Pierre (historique, guide et plan). In-16, 31 pages. Marseille, imprim. Barlatier. 1898.

Montpezat.

— **Bellecombe,** André de. Histoire du château, de la ville et des seigneurs et barons de Montpezat et de l'abbaye de Pérignac; par A. de B., ancien président de l'Institut historique de France. Publiée, avec quelques additions, par G. Tholin, archiviste départemental de Lot-et-Garonne. In-8°, XXVII, 324 p. avec grav. et carte. Auch, imp. Cocharaux. 1898.

Mont-Saint-Michel.

— **Dupont,** Étienne. Le Mont-Saint-Michel. Études et chroniques. 8°. 166 p. Paris, E. Lechevalier, 1899.

München.

— **Koegel,** Joseph. Geschichte der St. Kajetans-Hofkirche, der Theatiner u. des Königl. Hof- u. Kollegiatstiftes in München. Von J. K., Hofstiftskanonikus. 8°, XIV, 351 S. m. 1 Titelb. u. 12 Abb. im Text. München, Freiburg i. B., Herder, 1899.

Münster.

— **Bahlmann,** (Paul). Aus Münsters Vergangenheit. Eine kurze Stadtgeschichte. Mit e. chronol. Verzeichnis d. bemerkenswertesten älteren Bauten. 8°, 32 S. Münster i. W., H. Mitsdörffer, 1898.

— — Münster i. W. und seine Sehenswürdigkeiten. Ein praktischer Ratgeber f. Einheimische u. Fremde. 8°. 91 S. m. Stadtplan u. 23 Abbildgn. Münster i. W., H. Mitsdörffer, 1898.

— **Philippi.** Münsters Vergangenheit in Geschichte und Kunst. Vortrag. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 46. Jahrg. Nr. 12.)

Neapel.

— Napoli e dintorni, con la pianta di Napoli e dintorni, di Casamicciola, di Pompei e del Museo Nazionale. Nuova edizione aumentata e completamente rifusa. Milano. 16° fig. L. 2.50.

Neapel.
— **Pellerano,** B. Guida di Napoli e dintorni, Pompei, Capri, ecc. Napoli. 32⁰. fig. L. 1.50.

Nürnberg.
— Alt-Nürnberg in Gefahr. (Die Kunst-Halle, 4. Jahrg., Nr. 10.)

— **C.** Alt-Nürnberg in Gefahr. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 6.)

— **Headlam,** Cecil. The Story of Nuremberg. With Illustrations by Miss H. M. James, and Woodcuts (Mediaeval Town Series). 12mo, p. 316. Dent. 3/6.

Paderborn.
— **Richter,** Wilhelm. Geschichte der Stadt Paderborn. Bd. 1. 8⁰. Paderborn. Junfermann, 1899.

— **Vüllers.** Ueber älteste Baureste Paderborns. (Zeitschrift f. vaterländ. Geschichte u. Alterthumskde., hrsg. v. d. Verein f. Gesch. u. Alterthumskde. Westfalens, 56. Bd., 1898, II, S. 165.)

Padua.
— **Schubring,** Paul. Padua. (Westermanns Monatshefte, 43. Jahrg., Januar.)

Paris.
— Catalogue des ouvrages composant la bibliothèque de l'Ecole centrale des arts et manufactures. In-8⁰, XII, 505 pages. Paris, impr. Barnagaud. 1899.

— **Ilges,** F. Walter. Paris. Vortrag zu einer Serie von 50 bezw. 75 Projektionsbildern nach photogr. Aufnahmen. (= Projektions - Vorträge, H. 17.) 8⁰, 37 S. Düsseldorf, E. Liesegang, 1898.

— Inventaire des tableaux du Roy, rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly. Publié pour la première fois, avec des additions et des notes, par Fernand Engerand. In-8⁰, XXXII, 706 p. Le Puy-en-Velay, imp. Marchessou. Paris, lib. Leroux. 1899. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. — Inventaires des collections de la couronne.]

— **Sellier,** Charles. Monographie historique et archéologique d'une région de Paris. Le Quartier Barbette; par C. S., inspecteur des fouilles archéologiques de la ville de Paris. Avec une préface du docteur Alfred Lamouroux, conseiller municipal de la ville de Paris. In-8⁰, XI, 227 p. et plans. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Fontemoing. 1899. [Bibliothèque de la Société des études historiques (fasc. 2). Fondation Raymond.]

Partschendorf.
— **Schirek,** C. Aus den Kircheninventaren von Partschendorf und Hausdorf. (Mittheil. des Mährischen Gewerbe-Museums, 1898, 17, 18.)

Piacenza.
— **Guidotti,** Camillo. Restauri al duomo di Piacenza, lavori alla facciata. (Strenna piacentina pel 1897—98.)

Potsdam.
— **Lehmann,** Gustav. Die Trophäen des Preussischen Heeres in der Königlichen Hof- und Garnisonkirche zu Potsdam. Auf Allerh. Befehl Sr. Majestät hrsg. v. Kgl. Kriegsministerium. Bearbeitet durch G. L., Wirkl. Geh. Kriegsr. 4⁰. VI, 131 S. m. 24 Taf. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1898.

Prachatitz.
— **Messner,** Jos. Prachatitz. Ein Städtebild m. besond. Berücksicht. der noch erhaltenen Baudenkmäler. 2. Aufl. m. 1 Titelbilde u. 10 Voll-Bildern in Platindr. Im Anh.: Führer durch das Gebiet v. Prachatitz nebst 2 Umgebungskarten von Edm. Kaltofen. 12⁰. VIII, 181 u. 19 S. Pilsen, C. Maasch. M. 3.—.

Quedlinburg.
— **Marquet de Vasselot,** Jean-J. Le trésor de l'abbaye de Quedlinbourg. (Gazette d. beaux-arts, 3ᵉ période, t. 20, 1898, S. 305.)

Ravenna.
— **Gerspach.** Ravenne et Bologne. Carnet de voyage. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 393.)

— **Ricci,** Corrado. Ravenna e i lavori fatti dalla sovrintendenza dei monumenti nel 1898. Bergamo, Istituto italiano d' arti grafiche. 1899. 8⁰ fig. p. 45, con tavola. [Estr. dalla rivista Emporium, vol. VIII, n⁰ 48.]

Rom.
— **Bianchi,** Vit. Emanuele. Guida di Roma e dintorni. Torino, stamp. reale della ditta G. B. Paravia e C. edit., 1898. 16⁰ fig. p. xl, 266, con tre tavole. L. 2.

— **Fraschetti,** Stanislao. Corriere Romano. (L'Arte, I, 1898, S. 467.)

— (**Jost,** H. E. Walter.) Kreuz und quer durch das alte Rom. Vortrag zu einer Serie von 45 Laternenbildern. (= Projections - Vorträge, H. 12.) 8⁰. 47 S. Düsseldorf, E. Liesegang, 1898.

— Roma e dintorni. Nuova ediz. completamente riveduta e aumentata. Milano. 16⁰. fig. L. 3.

Rom.
— Scavi nelle Catacombe romane. 1897—98. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, IV, 1898, S. 231.)
— **Schoener,** Rhold. Rom. Mit 290 Orig.-Illustr. v. Aleardo u. Amadeo Terzi, G. Bacarisas, M. Barbasan etc. Sculpturen nach Alinari. Hrsg. v. Emil M. Engel. gr. 4⁰. VII, 288 S. Wien, E. M. Engel. Geb. M. 30.—.
— **Steinmann,** Ernst. Rom in der Renaissance von Nicolaus V. bis auf Julius II. (= Berühmte Kunststätten, No. 3.) gr. 8⁰. VIII, 172 S. m. Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4.—.
— **Waal,** de. Funde in den römischen Katakomben in den Jahren 1838—1851. (Römische Quartalschrift, XII, 1898, S. 333; XIII, 1899, S. 1.)

Rouen.
— **Girieud,** J. Rouen et ses monuments. Illustrations de MM. J. Adeline, F. Deceprez, E. Deshays, G Dubosc, J. Girieud, E. Morel, E. Nicolle, N. Rambert, etc. In-4⁰, 200 p. Rouen, imp. et lib. Girieud et Cᵉ. 1899. [Les Excursions normandes.]

San Gimignano.
— **Chabeuf,** Henri. San Gimignano. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 342.)
— **Tognetti,** Alfr. Guida di S. Gimignano (provincia di Siena.) Firenze, tip. di Salvadore Landi, 1899. 16⁰ fig. p. 72. Cent. 80.

Sanseverino-Marche.
— **Aleandri,** Vit. Emanuele. Nuova guida di Sanseverino-Marche. Sanseverino-Marche. tip. Francesco Taddei, 1898. 8⁰. p. 204. L. 1. 50.

Sevilla.
— Guía Palaciana. Cuadernos 17 y 18. El Alcázar de Sevilla. Madrid. Est. Tip. „Sucesores de Rivadeneyra;" 1899. En 4.⁰, 102 páginas con láminas. 4 y 4,50.

St. Florian bei Enns.
— **Czerny,** Albin. Das Stift St. Florian. (Kunst und Kunsthandwerk, II, 1899, S. 45, 104, 148 u. 181.)

St. Gallen.
— **Dierauer,** Johs. Die Stadt St. Gallen im J. 1798. Mit 2 Taf. in Farbendr. Hrsg. vom histor. Verein in St. Gallen. gr. 4⁰. 68 S. m. Abbildgn. St. Gallen, Fehr. M. 2.—.

St. Odilien.
— **Forrer,** R. Der Odilienberg, seine vorgeschichtlichen Denkmäler u. mittelalterlichen Baureste, seine Geschichte u. seine Legenden. Mit 30 Abbildgn. u. 1 Karte. 12⁰. VI, 90 S. Strassburg, K. J. Trübner. M. 1.50.

Tirano.
— **Ballarin,** E. Alcune opere d'arte nel Santuario della Beata Vergine a Tirano. (Arte ital. dec. e ind., VII, 8.)

Toledo.
— **Lynch,** Hannah. Toledo: The Story of an Old Spanish Capital. Illustrated by Helen M. James. (Mediæval Towns.) Cr. 8vo, p. vii, 311. Dent. 3/6.

Tournai.
— Guide et plan de la ville de Tournai. Tournai, Decallonne-Liagre, 1898. In-24 allongé, 22 p. accompagné d'une carte. fr. —.50.

Troyes.
— **Marguillier,** Auguste. Troyes artistique et pittoresque. (Gazette d. beaux-arts, 3ᵉ période, t. 21, 1899, S. 413.)

Turin.
— **A. V.** Corriere di Torino. (L'Arte, I, 1898, S. 454.)
— Torino e dintorni. Nuova ediz. aumentata e completamente rifusa. Milano. 16⁰. fig. L. 2.

Ussel.
— **Laveyx,** Alfred. De quelques monuments historiques à Ussel (Corrèze). Notre-Dame-de-la-Chabane. In-16, 20 pages et grav. Paris, imprimerie Maurin. 1898.

Valencia.
— Guía práctica de Valencia. Costumbres populares. Excursiones á los pueblos de los alrededores. Romerías á los santuarios. Casas recomendadas del Comercio, Industria, Profesiones Artes y Oficios. Plano topográfico de Valencia. Ilustrada con 24 fotograbados, recopilada por R. O. P. Valencia. Imp. de José Ortega. 1898. En 12.⁰, 275 págs. Tela. 2 pesetas en Madrid y 2,50 en provincias.

Venedig.
— **Benapiani,** Lor. Venise: guide-impressions. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1899. 16⁰ fig. p. 154, con due tavole. L. 3.
— **Berchet,** Fed. Quarta relazione (1896—98) dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto. Venezia, tip. M. S. Compositori, 1899. 8⁰. p. 316.

Venedig.

— **Bergenroth,** Alex. Frhr. v. Ein Ausflug nach Venedig. Pracht-Album m. 170 Ansichten in Photograv. u. Meisterholzschnitten nach Gemälden, Aquarellen und Kupferstichen sowie nach photograph. Orig.-Aufnahmen von C. Naya, Venedig, F. Ongania, Venedig und Fratelli Alinari, Florenz. hoch 4⁰. 156 S. Zürich, Bibliograph. artist. Institut. Geb. in Leinw. m. Goldschn. M. 20.—.

— **Bonmartini,** Silvio. Guida pratica di Venezia. Milano, stab. tip. della soc. edit. Sonzogno, 1899. 16⁰ fig. p. 30, con tavola. L. 3.

— **Geuter's** illustrirter Führer durch Venedig. 3. Aufl. (= Städtebilder u. Landschaften aus aller Welt, hrsg. v. Karl P. Geuter, Nr. 38—39.) 8⁰. VIII, 112 S. m. 39 Ansichten nach photogr. Aufnahmen von C. Naya, 1 Plan der Stadt u. vollständ. Bilderverzeichniss der Gemäldegallerie. Darmstadt, Städtebilder-Verlag K. P. Geuter. M. 1.—.

— (**Jost,** H. E. Walter.) Kreuz und quer durch Venedig. Vortrag zu einer Serie von 40 Laternenbildern. (= Projections-Vorträge, H. 17 [vielm. 14].) 8⁰, 47 S. Düsseldorf, E. Liesegang, 1898.

— **Pauli,** Gustav. Venedig. (= Berühmte Kunststätten. Nr. 2.) gr. 8⁰. III, 158 S. m. 128 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3.—.

— **Piucco,** C. Corriere di Venezia. (L'Arte, I, 1898, S. 459.)

— **Ruskin,** John. The Stones of Venice. With Illustrations Drawn by the Author. New ed. in small form. Vol. 2: The Sea Stories. Vol. 3: The Fall. 8⁰. p. 414, p. 546. G. Allen.

— **Wolf,** A. „Der Dogenpalast in Venedig in Gefahr!" (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 165.)

— **Zwiedineck - Südenhorst,** Hans v. Venedig als Weltmacht und Weltstadt. (= Monographien zur Weltgeschichte, hrsg. v. Ed. Heyck. VIII.) gr. 8⁰. 208 S. m. 4 Kunstbeilagen u. 159 authent. Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 4.—.

Venosa.

— **Crudo,** Gius. La ss. Trinità di Venosa: memorie storiche, diplomatiche, archeologiche. Trani, V. Vecchi tip. edit., 1899. 8⁰ fig. p. 451. L. 8.

Verona.

— Führer durch Verona. 2. Auflage. Verona, Remigio Cabianca Verleger (stab. tip. G. Civelli), 1899. 16⁰. p. 19.

— Guida di Verona storica ed artistica con la novissima pianta della città. 2a ediz. Verona. 16⁰. 32 p. L. —.75.

Versailles.

— **Gavin,** Maximilien. Historique de la création de la ville, du château et du parc de Versailles, ses eaux, leur quantité, leur qualité depuis Louis XIII jusqu'à ce jour. Par M. G., Insp. du Service des Eaux de Versailles. 8⁰, XVI, 109 S. Paris, Soc. d'édit. scient., 1899.

— **Gille,** Philippe. Versailles et les Deux Trianons; par P. G. Relevés et dessins par Marcel Lambert. 1er—7e fascicule. Grand in-4⁰. p. 1 à 168. Tours, impr. et libr. Mame et fils.

— **Martin,** Alexis. Une visite à Versailles et aux Trianons. La Ville; le Palais; le Musée; le Parc; les Trianons; Hommes célèbres nés à Versailles. 2e édition. In-16, XX, 96 pages, avec 12 grav. et un plan colorié. Paris, impr. et libr. Hennuyer. 1896. [Monographies urbaines.]

— **Nolhac,** Pierre de. Histoire du château de Versailles. L'architecture, la décoration, les oeuvres d'art, les parcs et les jardins, le grand et le petit Trianon. D'après les sources inéd. par P. de N., conservateur du Mus. Nat. de Versailles. Fasc. 1. Fol. Paris, Soc. d'éd. artist., 1899.

Wien.

— **Frimmel,** Dr. Thdr. v. Galeriestudien. (3. Folge der Kleinen Galeriestudien.) Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. 1. Bd. 3. Lfg. Die italien. Meister in der kaiserl. Gemäldesammlg. zu Wien. gr. 8⁰. (S. 333—449.) Leipzig, G. H. Meyer. M. 3.50.

— **Staub,** Fr. Ein Schatzinventar des Wiener Schottenstiftes. (Berichte u. Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien, XXXIII, 2.)

— **Vincenti,** Karl v. Der Kunstschatz der Habsburger. (Velhagens & Klasings Monatshefte, 13. Jahrg., Heft 6.)

Sammlungen.

A múzeumok és könyvtárak országos főfelügyelete. [Die staatliche Oberaufsicht der Museen u. Bibliotheken.] (Magyar Könyvszemle, 1898, S. 82.)

Berichte über die Thätigkeit der Altertums- und Geschichtsvereine und über die Vermehrung der städtischen und Vereinssammlungen innerhalb der Rheinprovinz. III. 1898. Bonn, Universitäts - Buchdruckerei von Carl Georgi, 1898. 8°. 33 S. [Abgedruckt aus den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft CIII.]

Boeheim, Wendelin. Trésors d'art de la Maison de Habsbourg. (Chefs-d'œuvre d'art de la Hongrie, rédigé par E. de Radisics, II, 1899, S. 1.)

Bohatta, Johann, u. Michael **Holzmann.** Adressbuch der Bibliotheken der Oesterreichisch-ungarischenMonarchie. 8°, VI, 573 u. 5 S. Wien, C. Fromme, 1900. [Schriften des „Oesterr. Vereins f. Bibliothekswesen".]

Chambers, George F(rederick). The law relating to public libraries & museums and literary and scientific institutions; w. much practical information, incl. precedents of bylaws a. regulations; the statutes in full; a. brief notes of leading cases. By G. F. C., of the Inner Temple. Barr.-at-law, a. West Fovargue, town clerk of Eastbourne. 4. ed. 8°, XI, 320 p. London, Kinght & Cie., 1899.

Dans les Musées. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 6, 16, 29.)

Frimmel, Theodor v. Mitteilung über eine Sammlung für Gemäldekunde. (Offizieller Bericht üb. d. Verhdlgn. d. Kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898, S. 60.)

Gsell, Paul. Promenades dans nos musées. In-8°, III p. avec grav. Châteauroux, imprimerie Mellotté. Paris, libr. May.

György, Aladár. Nos bibliothèques. (Chefs-d'œuvre d'art de la Hongrie, rédigé par E. de Radisics, I, 1897, S. 96.)

Jentsch, Hugo. Das Verhältniss der örtlichen und Vereinssammlungen zu dem Provinzial- und Landesmuseum. (Niederlausitzer Mittheilungen, 6. Bd., 1. Heft.)

Instruktionen f. d. alphabetischen Kataloge der preussischen Bibliotheken u. für den preussischen Gesamtkatalog. Vom 10. V. 1899. Lex. 8°. 163 S. Berlin, A. Asher & Co. M. 4.50.

L. Die deutschen Kunstgewerbe-Museen in französischem Urteil. (Kunstgewerbeblatt, N. F., X, 1899, S. 212.)

Mielke, Robert. Die örtlichen Museen und die Denkmalpflege. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 26.)

Reimers. Die Museen und die Denkmalpflege in der Provinz Hannover. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 9.)

Šafařík, P. J. Beiträge z. Studium v. Bibliothekseinrichtungen, aus dem handschriftl. Nachlass. Hrsg. v. Dr. C. Zibrt. Mit e. lith. Beilage: Nomina urbium typographiis insignum. gr. 8°. 15 u. 55 S. Prag. Leipzig. O. Harrassowitz. M. 3.50.

Schinz, A. Les bibliothèques publiques aux États - Unis d'Amérique. (Bibliothèque universelle et Revue suisse, 1898, 8.)

Szana, Thomas. Collectionneurs et collections hongroises. (Chefs-d'œuvre d'art de la Hongrie, rédigé p. E. de Radisics, I, 1897, S. 5.)

Ubisch, v. Ueber die Aufstellung und Erhaltung alter Fahnen. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 449.)

Vachon, Marius. Les Musées d'Art industriel à l'étranger. (La Chronique des arts, 1899, S. 123, 134, 144, 161.)

Amiens.

— Catalogue descriptif des tableaux et sculptures du Musée de Picardie, à Amiens. In-16, XVIII, 288 pages. Amiens, impr. Piteux frères. 1899. 1 fr.

Bamberg.

— **Leitschuh,** Friedrich. Katalog der Handschriften der königl. Bibliothek zu Bamberg. (5. Lfg.) 1. Bd. 2. Abth. 3. Lfg. (Philosophische, naturwissenschaftl. u. medicin. Handschriften.) gr. 8°. VII u. S. 393—464. Bamberg, C. C. Buchner Verl. M. 2.40.

Basel.

— Basel, Historisches Museum. Offizieller Führer, herausgegeben von der Verwaltung des Museums. Mit 12 Abbildungen in Lichtdruck. Basel, Buchdruckerei Emil Birkhäuser, 1899.

— **Geigy,** A. Katalog der Basler Münzen und Medaillen der im historischen Museum zu Basel deponirten Ewigschen Sammlung. 8°, XVII, 171 S. m. 44 Taf. Basel, 1899. Fr. 5.—.

Berlin.

— Berichte, Amtliche, aus den K. Kunstsammlungen. XX. Jahrg. No. 1—4. 1. Januar bis 1. Oktober 1899. (Beigegeben dem XX. Bande des Jahrbuchs der K. Preuss. Kunstsammlgn.)

Berlin.

— **Buchholtz,** Arend. Die städtischen wissenschaftlichen Bibliotheken in Berlin. (Beiträge zur Culturgeschichte von Berlin, Festschrift zur Feier des 50jähr. Bestehens d. Corporation der Berliner Buchhändler, 1898.)

— Correspondance de Berlin. Nouvelles acquisitions des Musées royaux. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 237.)

— Erwerbungen, Die, der Berliner Gemäldegalerie aus der Clinton-Hope-Sammlung. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 343.)

— **Friedländer.** Aus den k. Museen zu Berlin. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 411.)

— **Galland,** Georg. Aus den Berliner Museen. (Die Kunst-Halle, 4. Jahrg., Nr. 12.)

— Gemälde-Galerie, die, der königl. Museen zu Berlin. Mit erläut. Text v. Jul. Meyer, Wilh. Bode u. Hugo v. Tschudi. Hrsg. von der General-Verwaltg. 12. Lfg. gr. Fol. (Text S. 13—24 m. Abbildgn. u. 6 Kpfrtaf.) Berlin, G. Grote. M. 30.—; Ausg. d. Vorzugs-Drucke auf chines. Papier. M. 60.—; Ausg. der Künstler-Drucke auf japan. Pap. M. 100.—.

— **Gronau,** Georg. Neuerwerbungen der Berliner Galerie. (Vom Fels zum Meer, 18. Jahrg., 21. Heft.)

— **Jessen,** Peter. Die Bibliothek des Königl. Kunstgewerbemuseums und ihre graphischen Sammlungen. (Beiträge zur Culturgeschichte von Berlin, Festschrift zur Feier d. 50jähr. Bestehens der Corporation der Berliner Buchhändler, 1898.)

— Kaiser Friedrich-Museums-Verein zu Berlin. Bericht für das Geschäftsjahr 1897—1898. 4°. 21 S. m. 2 Textabbildgn. u. 2 Taf. Berlin, Druck v. W. Büxenstein, 1898.

— Katalog der Bibliothek des königl. Ministeriums der öffentlichen Arbeiten. 1. Nachtrag (1897—98). gr. 8°. XII u. S. 667—802. J. Springer. M. 3.—.

— Katalog der Freiherrl. v. Lipperheideschen Sammlung für Kostümwissenschaft. Mit Abbildungen. 3. Abthlg. Büchersammlung. 1. Bd. 8.—11. Lfg. Lex. 8°. Berlin, F. Lipperheide. à M. 1.—.

— Katalog der Königlichen National-Galerie zu Berlin von Max Jordan. 11. vervollst. Aufl. Beschreib. Theil. Mit 3 Grundrissen. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1898.

Berlin.

— Museen, Königliche, zu Berlin. Führer durch das alte und das neue Museum. Herausgegeben von der Generalverwaltung. 11. Aufl. 8°. VIII, 253 S. Berlin, W. Spemann, 1899. M. —.50.

— Neuerwerbungen der Königlichen Kunstsammlungen in Berlin. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 133.)

— Società, La, del Museo „Imperatore Federico". (L'Arte, II, 1899, S. 262.)

— **-u-.** Erwerbungen der Königlichen Museen. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 441 u. 471.)

Bern.

— **Kasser,** H. Jahresbericht des historischen Museums in Bern pro 1897. Druck von K. J. Wyss, 1898.

Birmingham.

— **Wallis,** Whitworth, and Arthur Bensley **Chamberlain.** City of Birmingham. Museum and Art Gallery. Illustrated Catalogue (with descriptive notes) of the permanent Collection of Paintings in Oil and Water-Colours and the Collection of Statuary, and the Pictures at Aston Hall. 8°. 209 S. mit Tafeln.

— — City of Birmingham. Museum and Art Gallery. Illustrated Handbook to the permanent collections of Industrial Art Objects. 8°. 244 S. mit Tafeln u. Textillustrationen. Birmingham, Geo. Jones and Son, Town Hall Printing Office, 87—89, Edmund Street.

Bremen.

— **Töpfer.** Ein Rückblick auf die Entstehung und Entwicklung des Bremer Gewerbe-Museums. (Mittheilungen d. Gewerbe-Museums zu Bremen, 1898, 12.)

Brescia.

— **Fleres,** Ugo. La Pinacoteca dell' Ateneo in Brescia. (Nel IV centenario del Moretto.) (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 263.)

Breslau.

— Katalog, illustrirter, des schlesischen Museums der bildenden Künste zu Breslau. Mit 60 Lichtdr. nach den Originalen, Umschlagzeichng. von A. Münzer. 8°. IX, 284 S. Breslau, C. T. Wiskott. M. 10.—.

— Museum, Schlesisches, der bildenden Künste zu Breslau. Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde. 3. Aufl. 8°, VI, 284 S. Breslau, W. G. Korn, 1898.

Bristol.

— **Mathews,** Norris. Early Printed Books and Manuscripts in the City Reference Library Bristol. 4⁰, XIII, 84 S. (m. Taf.) Bristol, The Libraries Committee, 1899.

Brüssel.

— **Charles,** M. Kompleter Katalog der königl. Gemäldesammlung alter Meister (im Palais des Beaux Arts), der Sammlung moderner Gemälde u. des Wiertz-Museums in Brüssel, nach Sälen geordnet m. Plänen der 3 Museen. 12⁰. 27 S. Brüssel, M. Charles. M. —.40.

— **Cumont,** Franz. Musées royaux des arts décoratifs et industriels. Catalogue des sculptures et inscriptions antiques (monuments lapidaires), par F. C., professeur à l'Université de Gand. Bruxelles, imprimerie E. Bruylant, 1898. In-8⁰, 65 p. 1. fr. [En vente au Musée des arts décoratifs et industriels, Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles.]

— **E. M.** Une galerie de tableaux à Bruxelles. (Iadis, 1898, No. 11.)

— Musées, Les, royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hal, à Bruxelles. Armes et armures. Industries d'art, publié par MM. Joseph Destrée, conservateur aux musées royaux des arts décoratifs et industriels; Alex. Hannotiau, artiste peintre, et A. J. Keymeulen, photographe éditeur, à Bruxelles. Onzième livraison, contenant 5 pl. et 4 feuillets de texte explicatif. [L'ouvrage complet formera deux volumes in-folio, composés de 160 planches hors texte en phototypie et de nombreuses illustrations de texte. Tiré à 530 exemplaires numérotés.]

— **Vannérus,** Jules. La galerie d'un amateur bruxellois du XVIIe siècle: Inventaire des tableaux, dessins, cuivres de graveurs et sculptures, ayant appartenu à Jean-Henry Gobelinus, chanoine de Sainte-Gudule, dressé le 2 août 1681. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1898, juillet-octobre.)

Budapest.

- **Blumgrund,** E. Eine berühmte Sammlung in Budapest. (Der Sammler, XX, 1898, S. 348.)

— **Hampel,** Joseph. Les trésors d'art du Musée National Hongrois. (Chefs-d'oeuvre d'art de la Hongrie, rédigé par E. de Radisics, I, 1897, S. 53.)

— **Radisics,** Eugène de. Le Musée Hongrois des Arts Décoratifs. (Chefs-d'oeuvre d'art de la Hongrie, rédigé par E. de Eadisics, I, 1897, S. 73.)

Bukarest.

— **Bachelin,** L. Catalogue raisonné des tableaux anciens de la galerie Charles Ier, roi de Roumanie. Avec 76 héliogravures de MM. Braun, Clément et Ce. In-4⁰, VIII, 308 pages. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, Braun, Clément et Ce. 1898.

Cambrai.

— **Benoit,** François. Le Musée de Cambrai. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 126.)

Chantilly.

— Chantilly. Musée Condé. Itinéraire. In-16, XXIII, 80 pages et plan. Paris, imprim. Plon, Nourrit et Ce; librairie Braun, Clément et Ce.

— **Gruyer,** F. A. Chantilly. Musée Condé. Notice des peintures; par F. A. G., de l'Institut, conservateur du musée Condé. In-16, 370 p. Mâcon, imprimerie Protat frères. Paris, Braun, Clément et Ce, édit. 1899.

— — Chantilly. Musée Condé. Notice des peintures; par F. A. G., membre de l'Institut, conservateur du musée Condé. Ouvrage illustré de typogravures par Braun, Clément et Ce. In-8⁰, 542 pages. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, Braun, Clément et Ce, édit. 1899.

Chicago.

— Art Institute, The, of Chicago. Catalogue of objects in the Museum. Sculpture and Painting. Third edition. 8⁰. 165 S. Chicago, 1898.

Chropin.

— **Gerlich,** Karl. Die Waffensammlung im fürsterzbischöflichen Schlosse zu Chropin in Mähren. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXV, 1899, S. 182.)

Cluny.

— **Vitry,** Paul. Le Musée de Cluny, par P. V., attaché des musées nationaux. In-8⁰, 16 p. Melun, Imp. administrative. 1898. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

Czernowitz.

— **Wiglitzky.** Das Bukowiner Gewerbe-Museum im ersten Jahrzehnt seines Bestandes 1887 bis 1897. Gr. 8⁰. 140 S. Czernowitz, Pardini. M. 2.—.

Dresden.

— Bericht über die Verwaltung und Vermehrung der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden während der Jahre 1896 und 1897. 4⁰. s. l. e. a. 99 S.

— Berichte aus den Königlichen Sammlungen 1898. 4⁰. 13 S. Druck von B. G. Teubner in Dresden.

— **Ehrenthal,** M. v. Führer durch das königl. historische Museum zu Dresden. 3. Aufl. Hrsg. v. der Generaldirektion der königl. Sammlgn. 8⁰. VII, 296 S. m. Abbildgn., 1 Taf. u. 1 Plan. Dresden, (H. Burdach). M. —.70.

— Führer durch die königl. Sammlungen zu Dresden. Hrsg. v. der Generaldirektion der königl. Sammlgn. 4. Aufl. 8⁰. XXII, 269 S. m. 1 Plan. Dresden, (H. Burdach). M. —.75.

— **Gronau,** Georg. Galeriewanderungen. Die Dresdner Galerie. 1. 2. (Vom Fels zum Meer, 18. Jahrg., 13. u. 17. Heft.)

— **Jessen,** P. Die Sammlung für Baukunst an der kgl. Technischen Hochschule zu Dresden. (Deutsche Bauzeitung. 1899, S. 270.)

— **Schumann,** Paul. Königl. Porzellan- und Gefäss-Sammlung. (Kunst- und Kunsthandwerk, II, 1899, S. 233.)

— **Woermann,** Karl. Catalogue of the royal picture gallery in Dresden. Published by the general direction of the royal collections. Translated by B. S. Ward. 4. ed. Improved and enlarged, with 100 illustr. 12⁰. (XVI, 348 S. m 2 Plänen.) Dresden, (H. Burdach). M. 2.70.

— — Katalog der königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Hrsg. von der Generaldirektion der königl. Sammlgn. f. Kunst u. Wissenschaft. Grosse Ausg. 4. Aufl. 8⁰. (XXXII, 911 S. m. 100 Abbildgn. u. 2 Plänen). Dresden, (H. Burdach). Geb. M. 5.50; kleine Ausg. (XVI, 340 S. m. 100 Abbildgn. u. 2 Plänen.) M. 2.—.

— — Goethe in der Dresdner Galerie. (Die Kunst für Alle, XIV, 1898—99, S. 209, 228 und 241.)

— **Zimmermann,** Ernst. Die japanische Abteilung der Kgl. Porzellan- und Gefässsammlung zu Dresden. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 513.)

Dublin.

— Catalogue of pictures and other works of art in the National Gallery and the National Portrait Gallery, Ireland. 8⁰. VII, 361, 4 S. Dublin, printed for Her Majesty's Stationery Office by Alex. Thom & Co., 1898.

Dublin.

— Department of Science and Art of the Committee of Privy Council on Education: Dublin Museum of Science and Art. Short Guide to the Collections. 8th ed. $^1/_2$ d.

Edinburgh.

— Science and Art Department. Edinburgh Museum of Science and Art. General Catalogue of the Books in the Library of the Museum. 2nd ed. 4/.

Eisenach.

— **Bezold.** Das Museum Thüringer Alterthümer in Eisenach. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 77.)

Elbing.

— **Dorr,** R. Kurze Geschichte der Elbinger Alterthumsgesellschaft (1873—1898). Nebst Mittheilgn. üb. das städt. Museum u. die Convent-Sammlg. Anh.: 3 Lieder aus der ältesten Zeit des Vereins. Zur Feier des 25jähr. Bestehens der Gesellschaft zusammengestellt. gr. 8⁰. 48 S. Elbing, C. Meissner in Komm. M. 1.—.

Empoli.

— **Carocci,** G. La Galleria della Collegiata d'Empoli. (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 335.)

Ferrara.

— **Agnelli,** G., e **Giustiniani,** V. Il museo di Schifanoja in Ferrara: notizie. Ferrara, tip. Sociale, 1899. 4⁰. p. 67. L. 3.

Florenz.

— **Brini,** Vinc. Catalogo della biblioteca del collegio degli architetti e ingegneri di Firenze: appendice n⁰ 2. Firenze, tip. G. Carnesecchi e figli, 1898. 8⁰. p. 23.

— Catalogue de la galerie royale des Uffizi à Florence. Florence, impr. Coopérative edit. 16⁰. fig., 231 p. L. 3.

— Catalogue of the royal Uffizi gallery in Florence. Florence, Cooperative printing associat. edit., 1899. 16⁰ fig. p. 243. L. 3.

— **Ridolfi,** E. La Galleria dell' Arcispedale di s. Maria Nuova in Firenze. (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 162.)

— — Le Gallerie di Firenze. (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. 150.)

Frankfurt a. M.
— Frankfurt. Städel'sches Institut. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 416.)
— **Jellinek,** Arthur L. Die Freiherrlich Carl v. Rothschild'sche öffentliche Bibliothek in Frankfurt a. M. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 199.)

Genf.
— **Beer,** Rudolf. Die „Salle A. Lullin" der Genfer Stadtbibliothek. (Zeitschrift für Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 519.)

Gent.
— Catalogus van de bibliotheek der koninklijke vlaamsche academie voor taal-en letterkunde te Gent. Gand, A. Siffer. 8⁰. 607 p. fr. 5.—.

Görlitz.
— **—d.** Neubau der Oberlausitzer Ruhmeshalle mit Kaiser Friedrich-Museum in Görlitz. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 272.)

Goslar.
— Catalog der reichhaltigen Kunst-Sammlungen des Hrn. Emil Fenkner in Goslar. 1. Thl. Arbeiten in edlem Metall, Arbeiten in Kupfer, Messing, Bronce, Zinn, Arbeiten in Email, Elfenbein, Horn, Perlmutter u. Wachs, Kunsttöpfereien, textile Arbeiten, Arbeiten in Holz u. Stein, Glasmalereien u. s. w. Mit dem Portr. des Besitzers in Heliograv. u. 10 Kunstdr.-Taf. nach photograph. Orig.-Aufnahmen. gr. 4⁰. VII, 62 S. Goslar, F. Jäger. Geb. M. 10.—.

Graz.
— Graz. Kulturhistorisches und Kunstgewerbe-Museum. (Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 300.)
— Landesmuseum, Steiermärkisches. (Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 166.)

Grenoble.
— **Bernard,** J. Rapport sur le musée de peinture et de sculpture de Grenoble, présenté par M. J. B., conservateur. Grand in-8⁰, 15 p. Grenoble, imp. et lib. Baratier et Dardelet. 1898.
— **Maignien,** Edmond. Catalogue des incunables de la bibliothèque municipale de Grenoble, par E. M., conservateur. 8⁰, XIV, 498 p. Macon, Protat fr., 1899.

Grossenhain.
— **Falke,** Otto v. Katalog der italienischen Majoliken der Sammlung Richard Zschille. Fol. XVI, 24 S. m. 35 Lichtdr.-Taf. Leipzig, K. W. Hiersemann. Geb. M. 45.—.

Haida.
— Museum, Das, in Haida. (Centralblatt für Glasindustrie u. Keramik, 479.)

Hamburg.
— Aus dem Hamburger Kunstgewerbe-Museum. (Deutsche Kunst, III, 1898, S. 71.)
— **Fitzler.** Im Hause eines Sammlers. (Jahrb. d. Gesellschaft Hamburg. Kunstfreunde, IV.)
— Katalog ausgewählter, hervorragender Kunstsachen u. Antiquitäten aus der Sammlung des Herrn Heinrich Wencke, Hamburg. Imp. 4⁰. V, 80 S. m. Abbildgn. u. 35 Taf. Köln, (J. M. Heberle). M. 12.—.

Hampshire.
— **Baldry,** A. L. The Collection of the Earl of Normanton. (The art journal, 1898, S. 310 u. 325.)

Helsingfors.
— **Seidlitz,** Woldemar von. Die Gemäldegalerie von Helsingfors. (Pan, IV, 1898, S. 134.)

Kassel.
— **a. j. r.** I disegni di maestri italiani nella collezione Habich a Kassel. (L'Arte, II, 1899, S. 264.)
— Führer durch die Gemälde- etc. Sammlung des Städtischen Bose-Museums zu Kassel. [Hrsg. v. Karl Ackermann.] 2., verm. Aufl. 8⁰. 26 S. Kassel, Bose-Museum, 1899. [Umschlagtitel: Katalog d. Bose-Mus.]

Köln.
— **Algermissen,** J. L. Die Kölner Stadtbibliothek. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 434.)
— **Jk.,** C. Das neue Bibliothek- und Archiv-Gebäude der Stadt Köln a. Rh. (Deutsche Bauzeitung, 1898, S. 545.)
— Katalog der ausgewählten u. reichhaltigen Gemälde-Sammlung des Herrn Heinrich Lempertz sen. gr. 4⁰. III, 55 S. m. 7 Taf. Köln, (J. M. Heberle). M. 3.—.

Kopenhagen.
— **Vasnier.** Quelques mots sur les Musées de M. Jacobsen à Copenhague et sur les Musées de Scandinavie. (L'ami des monuments, XII, 1898, S. 215.)

Krefeld.
— Kaiser Wilhelm-Museum, Das, in Krefeld. (Decorative Kunst, 1898, 11.)

Krems.

— **Benes,** J. Das städtische Museum in Krems a. d. Donau. (Zeitschrift des Vereins f. Volkskunde [Berlin], 8, 3.)

Lille.

— Catalogue du musée historique de Lille. In-8°, imp. Lagrange. 10 cent.

— **Nicolle,** Marcel. Le Musée archéologique de Lille. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 51.)

Liverpool.

— **Dyall,** Charles. William Roscoe and the Roscoe Collection of Pictures at the Walker Art Gallery, Liverpool. (The Art journal, 1899, S. 266.)

London.

— Academy Notes (with which is Incorporated "Academy Sketches"), 1899. With Illustrations of the Principal Pictures at Burlington House. Originated by the late Henry Blackburn. 8vo, p. 156. Chatto and Windus. 1/.

— Additions to South Kensington Museum. (The art journal, 1899, S. 58.)

— Catalogue, Descriptive and Historical, of the Pictures in the National Gallery. With Biographical Notices of the Deceased Painters. British and Modern Schools. 73rd ed. 6d.

— Catalogue of the National Gallery of British Art (Tate Gallery). Edited, with an Introduction, by Lionel Cust, Assisted by Edward H. Fitchew. Illust. Imp. 8vo, p. 48. Eyre and Spottiswoode. 6d.

— Classified List of Photographs of Works of Decorative Art in the South Kensington Museum, and other Collections. Part I, Woodwork. 1/6.

— **Cook**, Edward T. A Popular Handbook to the Tate Gallery: "National Gallery of British Art." Being a Companion Volume to the same Author's "Popular Handbook to the National Gallery." 8vo, p. 308. Macmillan. 5/.

— **Day,** Lewis F. Bric-a-Brac at the New Gallery. (The art journal, 1898, S. 379.)

— Department of Science and Art of the Committee of Council on Education: Classified List of Photographs of Works of Decorative Art in the South Kensington Museum, and other Collections. Part 2, Pottery and Glass. 1/.

— Grundsteinlegung des neu zu errichtenden „Victoria-Albert-Museums". (Kunstchronik, N.F., X, 1899, Sp. 425.)

London.

— Half Holidays in the National Gallery. Including a complete Catalogue and Descriptive Notes. 3rd ed., revised and enlarged. Roy. 8vo, p. 86. "Pall Mall" Office. 6d.

— **H. C.** A la National Gallery. (La Chronique des arts, 1899, S. 10.)

— Legs, Le, Rothschild au British Museum. (La Chronique des arts, 1899, S. 31.)

— **Proctor,** Robert. An Index to the Early Printed Books in the British Museum from the Invention of Printing to the year MD. With Notes of those in the Bodleian Library. 4to. Paul, Trübner. 60/.

— **Richter,** J. P. Lectures on the National Gallery. With numerous Illustrations. 4to, p. 78. Longmans. 9/.

— **Ruland,** C. Vermächtnis des Barons Ferdinand von Rothschild. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 236.)

— **S.,** v. Baron Ferdinand von Rothschild's Vermächtnis an das British-Museum. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 200.)

Schleinitz, Otto von. Aus dem Archiv und der Bibliothek von Holland-House. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900, S. 24.)

— Science and Art. Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures and Sculptures in the National Gallery of British Art. With Biographical Notices of the Deceased Artists. 6d.

Madrid.

— Catálogo de las colecciones expuestas en las vitrinas del palacio de Liria. Le publica La Duquesa de Berwick y de Alba, Condesa de Siruela. 4°, 259 S. m. 8 Taf. u. 16 Facs. Madrid, Estab. tip. Suc. de Rivadeneyra, 1898.

— Catálogo ilustrado de la Sala de Velázquez en el Museo del Prado de Madrid. Sala de la Reina Isabel. Madrid. J. Laurent y Companía, Fotógrafos editores. 1899. En 8.°, 47 págs., con grabados. 1 y 1,50.

— Meisterwerke, die, des Museo del Prado in Madrid. 9. u. 10. (Schluss-) Lfg. gr. Fol. (á 11 Photograv.) Berlin, Photograph. Gesellschaft. à M. 125.—.

— **Valencia de Don Juan, Conde Viudo** De. Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid. Madrid. Est. Tip. „Sucesores de Rivadeneyra." 1898. En 4.° may., xv, 451 págs., con 26 láminas en fotograbado y

muchas fototipias intercaladas. Las fototipias de Hauser y Menet. Libr. de Murillo. 15 y 16.

Magdeburg.
— Zur Magdeburger Museumsfrage. (Deutsche Bauzeitung, 1899, S. 53.)

Mailand.
— **Frizzoni,** Gustave. Correspondance d'Italie. Le remaniement du Musée Poldi-Pezzoli, à Milan. (La Chronique des arts, 1899, S. 244.)

— — La r. pinacoteca di Brera in Milano, nuovamente illustrata dalla ditta Braun, Clément e C. di Dornach (Alsazia) e Parigi. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 95.)

Mülhausen i. E.
— Bulletin du musée historique de Mulhouse. XXII. année 1898. Lex. 8⁰. (137 S. m. 2 Taf.) Mülhausen i. E., (C. Detloff). M. 4.—.

München.
— **Pecht,** Friedrich. Das neue Gebäude des National-Museums in München von Prof. Gabriel Seidl. (Die Kunst für Alle, XIV, 1898—99, S. 275.)

Münster.
— **Geisberg,** M(ax). Kurzer Führer durch die Sammlungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens zu Münster i. W. z. Z. im Museum f. Naturkunde ausgestellt. Im Auftr. d. Vereins v. M. G. 8⁰. 16 S. Münster, Regensberg, 1898.

Neapel.
— **Fastidio,** Don. La quadreria di Casa Marulli a Napoli nel 1825. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 182.)

— **Monaco,** Dom. A complete handbook to the Naples museum according to the new arrangement. English editor E. Neville Rolfe. 8th Edition. Naples, stab. tip. Lanciano e Pinto, 1899. 16⁰. p. xij, 226. L. 3.

— **Salazar,** Lorenzo. Inscrizioni dell'edifizio del museo di Napoli esposte nel chiostro di S. Martino. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 169.)

— **Spinazzola,** Vittorio. Note e documenti sulla fondazione, i riordinamenti e gl'inventarii della R. Pinacoteca del Museo Nazionale. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 45, 60, 76.)

Neuchâtel.
— Decorations, The, of the Musée des Beaux-Arts at Neuchâtel. (The Studio, 70.)

Neuchâtel.
— **Godet,** A. Notice sur le musée historique de Neuchâtel. (Musée neuchâtelois, 1898, No. 6—7.)

— — Notice sur le Musée historique de Neuchâtel. Neuchâtel, Imprimerie H. Wolfrath & Co. 1898.

New York.
— **Capet,** Eugène. La Nouvelle Bibliothèque de New-York; par E. C. In-8⁰, 15 p. avec plan. Besançon, imp. Jacquin. 1898. [Extrait du Bibliographe moderne (n⁰ 2).]

Nürnberg.
— Neubau, Der, des bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 86.)

Padua.
— **Moschetti,** Andrea. Biblioteca padovana (legato Piazza) nel museo civico di Padova. (Notizia. Padova, soc. coop. Tipografica), 1899. 8⁰, p. 3. [Estr. dal Bollettino del museo civico di Padova, anno II (1899), nⁱ 5—6.]

Paris.
— Acquisitions du Louvre en 1899. (La Chronique des arts, 1899, S. 230.)

— Acquisti, Gli, del Museo del Louvre. (L'Arte, II, 1899, S. 265.)

— Au Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1899, S. 250.)

— Au Musée du Louvre. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 77.)

— **Babelon,** Ernest. Inventaire sommaire de la collection Waddington, acquise par l'Etat en 1897 pour le département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale, rédigé par M. E. B., membre de l'Institut. Grand in-8⁰, XV, 577 p. et 21 planches. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, chez Rollin et Feuardent. 1898. 40 fr.

— **Bernadac,** F. Appendice au Catalogue du Musée d'artillerie. In-12, 128 pages. Paris, imprim. nationale. 1899.

— **Carpeaux,** Charles. La Galerie Carpeaux. Préface de Gustave Geffroy. 1ʳᵉ série. In-8⁰, 72 p. avec grav. Paris, imprim. Gautherin.

— Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au département des estampes de la Bibliothèque nationale, rédigé par M. Georges Duplessis, membre de l'Institut, conservateur honoraire au département des estampes. T. 3: Co-

lonna-Flaudin. In-8⁰ à 2 col., 398 p. Lille, impr. Danel. Paris, libr. Rapilly. 1898.

Paris.

— Catalogue des relevés, dessins et aquarelles des archives de la commission des monuments historiques, dressé par A. Perrault-Dabot, archiviste de la commission. In 8⁰, 439 p. Paris, Imp. nationale. 1899. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

— **E. M.** Au Musée du Louvre. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 221.)

— **Espérandieu,** E. Renseignements inédits sur la collection du comte de Choiseul-Gouffier; par E. E., associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. In-8⁰, 51 p. avec grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1899. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 58).]

— **Gensel,** Walther. Die Sammlung Hayem im Luxemburg-Museum. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 244.)

— Great, The, Masters in the Louvre Gallery. Modern school. First volume. Part 1. Grand in-4⁰, 28 pages avec grav. Paris, imprim. et librairie Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. 1898—1900.

— Great, The, Masters in the Louvre Gallery. Napoleonic school, First volume. Part 2. Grand in-4⁰, p. 25 à 48, avec grav. dans le texte et hors texte. Paris, imp. et lib. Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. New-York, Appleton and Cᵒ. 1898—1900.

— Great, The, Masters in the Louvre Gallery. The Close of the eighteenth century. First volume. Part 3. Grand in-4⁰, p. 49 à 72 et grav. en noir et en coul. Paris, imp. et lib. Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. New-York, Appleton and Cᵒ. 1898—1900.

— Great, The, Masters in the Louvre Gallery. The Seventeenth Century. First volume. Part 5. Grand in-4⁰, pages 97 à 120, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, impr. et libr. Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. New-York, Appleton and C⁰. 1898—1900.

— Great, The, Masters in the Louvre Gallery. The Opening of the eighteenth century. First volume. Part 4. Grand in-4⁰, p. 73 à 96, avec grav. en noir et en coul. Paris, impr. et libr. Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. New-York, D. Appleton et Cᵉ. 1898—1900.

Paris.

— Great, The, Masters in the Louvre Gallery. The French Primitives. First volume. Part 6. In-4⁰, pages 121 à 149, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, impr. et lib. Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. New-York, D. Appleton et Cᵉ. 1898—1900.

— **J. G.** Au Musée du Louvre. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 86.)

— Majoliques italiennes; Vases siculo-arabes et persans; Faïences Henri II; Verrerie. (Collection Auguste Dutuit.) In-8⁰, XV, 48 p. et planches. Châteaudun, imp. de la Société typographique. Paris. 1899.

— Musée du Louvre. Les Maîtres de la peinture. Ecole moderne. 1ᵉʳ volume. N⁰ 1. In-f⁰, 28 pages avec grav. et planches en couleurs. Paris, imprim. et librairie Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. 1898—1900. [Le même ouvrage, texte anglais.]

— Musée du Louvre. Les Maîtres de la peinture. Ecole napoléonienne. 1ᵉʳ volume. N⁰ 2. In-f⁰, 24 p. avec grav. en noir et en couleurs. Paris, imprimerie et librairie Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. New-York, Appleton et Cᵉ. 1898—1900. [Le même ouvrage, texte anglais.]

— Musée du Louvre. Les Maîtres de la peinture. La Fin du XVIIIᵉ siècle. 1ᵉʳ volume, N⁰ 3. In-f⁰, p. 49 à 72, avec grav. en noir et en couleurs. Paris, imp. et lib. Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. New-York, Appleton et C⁰. 1898-1900. [Le même ouvrage, texte anglais.]

— Musée du Louvre. Les Maîtres de la peinture. Le Début du XVIIIᵉ siècle. Iᵉʳ volume. N⁰ 4. In-f⁰, p. 73 à 96, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, imprim. et libr. Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. New-York, Appleton et C⁰. 1898—1900. [Le même ouvrage, texte anglais.]

— Musée du Louvre. Les Maîtres de la peinture. Le XVIIᵉ siècle. 1ᵉʳ volume. N⁰ 5. In-f⁰, p. 97 à 120, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, imprim.-éditeurs Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. New-York, Appleton et Cᵉ. 1898

—1900. [Le même ouvrage, texte anglais.]

Paris.

— **Omont,** Henri. Catalogue général des manuscrits français de la Bibliothèque nationale. Avec la collaboration de C. Couderc, L. Auvray et Ch. de La Roncière. (Ancien Saint-Germain français.) II (nos 17059—18676 du fonds francais), par H. Omont et L. Auvray. In-8⁰, XVI, 517 p. Angers, imprim. Burdin. Paris, libr. Leroux. 1898.

— **Vitry,** Paul. La Peinture au Musée du Louvre; par P. V., attaché des musées nationaux. Deux brochures in-8⁰. I (Ecoles étrangères), 20 p.; II (Ecole française), 18 p. Melun, Imp. administrative. 1898. [Ministère de l'instruction publique. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

— — Le Musée du Luxembourg, par P. V., attaché des musées nationaux. In-8⁰, 16 pages. Melun, Imprimerie administrative. 1898. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

Peterhouse.

— **James,** Montague Rhodes. A descriptive catalogue of the manuscripts in the library of Peterhouse. By M. R. J., Dir. of the Fitzwilliam Mus. With an essay on the history of the library by J. W. Clark. Registrary of the Univ. 4⁰. XXXII, 389 S. Cambridge, Univ. Pr., 1899.

Petersburg.

— **P.** Die Errichtung eines russischen Ethnographischen Museums in St. Petersburg. (Globus, LXXV, 4.)

Poitiers.

— **Bourdery,** L. Catalogue des émaux peints appartenant à la Société des antiquaires de l'Ouest, à Poitiers; par M. L. B., conservateur au Musée national de Limoges. In-8⁰, 24 p. Poitiers, imp. Blais et Roy. 1899. [Extrait du Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest (1er trimestre, année 1899).]

Prag.

— Katalog der Bibliothek der k. k. technischen Hochschulen in Prag. Reichend bis Ende 1893. Lex. 8⁰. IX, 698 S. Prag, (J. G. Calve). M. 8.—.

— Museum, Kunstgewerbliches, der Handels- und Gewerbekammer in Prag. Bericht des Curatoriums für das Verwaltungsjahr 1898. Prag, Verlag des Kunstgewerblichen Museums, Druck von J. Otto, 1899. 8⁰. 81 S. [Deutsch und böhmisch.]

Prenzlau.

— **S.** Das neugegründete Uckermärkische Museum in Prenzlau. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 99.)

Reichenberg.

— Führer, Kleiner, durch das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg. (Im Auftrag des Curatoriums von Dr. Gustav E. Pazaurek.) quer-8⁰. 8 Bl. Reichenberg, Selbstverlag d. Mus., 1899.

— **Müller,** Rud. Wie das Reichenberger „Nordböhmische Gewerbe-Museum" entstanden ist. Culturgeschichtliche Skizze. [Aus: „Deutsche Volkszeitg."] 8⁰. 23 S. Reichenberg i/B., Selbstverlag. M. —.60.

— Museumsgebäude, Das neue. (Mittheilungen d. nordböhmischen Gewerbe-Museums, 1899, 4.)

Rom.

— **Hermanin,** Federico. Gabinetto nazionale delle stampe in Roma. Supplemento al Catalogo delle incisioni con vedute romane. (Le Gallerie nazionali italiane, anno IV, 1899, S. III.)

— **Marucchi,** Orazio. Guida del Museo Cristiano Lateranense, compilata da O. M. 8⁰. VIII, 208 p. Roma, 1898.

— **St.,** E. Der Wechsel in der Leitung der Galleria Nazionale im Palazzo Corsini. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 285.)

— — Privatgalerie des Fürsten Chigi. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 524.)

— Verkauf, Der, von Sandro Botticelli's Madonnenbild aus dem Palast Chigi in Rom. (Illustrierte Zeitung, Nr. 2928.)

Rovereto.

— Elenco dei donatori e dei doni fatti al civico Museo di Rovereto dal 1⁰ gennaio al 31 dicembre 1898. Rovereto, tip. Roveretana, 1899. 4⁰. p. 7. [Estr. dal Raccoglitore, di gennaio-febbraio 1899.]

Stockholm.

— **Böttiger,** J. Konstsamlingarna a de svenska kungliga slotten. Afbildningar af de värdefullare konstföremalen. II. III. Folio. pl. 26—75. Stockholm, Wahlström & Widstrand. à 25 Kr.

— Meddelanden fran Nationalmuseum, Nr. 23. Statens konstsamlingars tillväxt oct förvaltning 1898. Underdanig berättelse afgifven af National-

musei intendent. Stockholm, Ivar Haeggströms boktryckeri, 1899. 8⁰. 25 S.

St. Odilien.

— Klostermuseum, Das, von St. Odilien. (Der Sammler, XXI, 1899, S. 189.)

Strassburg i. E.

— Musée, Le nouveau, de Strasbourg. (La Chronique des arts, 1899, S. 168.)

— **Polaczek,** Ernst. Die Strassburger Gemäldegalerie. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 385.)

— Verzeichnis der städtischen Gemälde-Sammlung in Strassburg. 8⁰, VII, 135 S. m. 25 Nachbildgn. in Lichtdruck. Strassburg, Elsässische Druckerei und Verlagsanstalt vorm. F. Fischbach, 1899.

Stuttgart.

— **F. R.** Photographien nach Gemälden und Sculpturen des Stuttgarter Alterthums-Museums und nach Gemälden der Fürstlichen Galerie zu Donaueschingen. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 80.)

Tamworth Castle.

Handy Guide to Tamworth Castle. With Catalogue of the Paintings in the Picture Gallery. Cr. 8vo, p. 16. „Tamworth Herald" Co. (Tamworth). 1 d.

Tharandt.

— **Singer,** H. W. Die Sammlung Leszczye-Suminski in Tharandt. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 189.)

Troppau.

— **Braun,** Edmund Wilhelm. Kaiser Franz Joseph-Museum für Kunst und Gewerbe. (Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 126.)

Troyes.

— **Babeau,** Albert. Le Musée de Troyes. (Gazette d. beaux-arts, 3ᵉ période, t. 21, 1899, S. 497.)

Turin.

— **Borbonese,** Emilio. Il Museo civico d'arte applicata alle industrie in Torino. (Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 3 u. 17.)

— Catalogo della r. pinacoteca di Torino. Torino, tip. Vincenzo Bona, 1899. 8⁰. p. 175, con ventiquattro tavole. L. 4.

— **Claretta,** G. Il Museo civico di Torino nell' anno 1899. (Arte e storia, XVIII, 1899, S. 13.)

Venedig.

— Acquisti, I recenti, delle RR. Gallerie di Venezia. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 101.)

Venedig.

— **Conti,** Ang. Katalog der königlichen Galerien zu Venedig. Venedig, Druck d. Federico Visentini, 1899. 16⁰. p. 214. L. 1.25.

— **Jacobsen,** Emil. Das Museo Civico zu Venedig nach seiner Neuordnung und Erweiterung. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 22.)

— **Wolf,** A. Bereicherungen der Galerie der Akademie in Venedig. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 185.)

Versailles.

— Acquisitions, Nouvelles, du Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1899, S. 159.)

— Installations, Les nouvelles, du Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1899, S. 251.)

Weimar.

— **Bojanowsky,** P. von. Die Grossherzogliche Bibliothek in Weimar. (Reclam's Universum, 1898—99, Nr. 11.)

— **Ruland,** Carl. Das Goethe-Nationalmuseum zu Weimar. 2. Aufl. 8⁰. 32 S. Erfurt, C. Villaret. M. —.50.

Wien.

— **Boeheim,** Wendelin. Album hervorragender Gegenstände aus der Waffensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Erläuternder Text v. Dir. W. B. 2. Bd. 50 Taf. in Lichtdr. v. J. Löwy u. mehreren Text-Illustr. Fol. V, 19 S. Wien, J. Löwy. M. 42.—.

— Erwerbungen des Kunsthistorischen Hofmuseums im Jahre 1898. (Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 83.)

— **Frimmel,** Dr. Theodor v. Galeriestudien. (3. Folge der Kleinen Galeriestudien.) Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. 1. Bd. 3. Lfg. Die italien. Meister in der Kaiserl. Gemäldesammlung zu Wien. gr. 8⁰. S. 333—449. Leipzig, G. H. Meyer. M. 3.50. — 4. Lfg.: Die alten niederländischen u. deutschen Meister u. die modernen Gemälde. S. 451—656 m. Abbildgn. M. 6.50.

— Führer durch die Gemälde-Galerie der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Alte Meister. I. Italienische, span. u. französ. Schulen. 12⁰. IV, 196 S. m. Fksms. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze.) M. 1.60.

— **Gottlieb,** Theodor. Büchersammlung Kaiser Maximilians I. Mit einer Einleitung über älteren Bücherbesitz im

Hause Habsburg. (= Die Ambraser Handschriften. Beitrag zur Geschichte der Wiener Hofbibliothek. I.) 8⁰, VI, 172 S. Leipzig, M. Spirgatis, 1900.

Wien.

— **Hübl,** Albertus. Catalogus codicum manu scriptorum qui in bibliotheca monasterii B. M. V. ad Scotos Vindobonae servantur. Ex mandato abbatis Ernesti Hauswirth ed. Dr. P. A. H., O. S. B., prof. gym. ad Scotos Vindob. 8⁰, X, 609 p. Vindobonae & Lipsiae, G. Braumüller, 1899.

— **Luschin von Ebengreuth,** Arnold. Die ältesten Beschreibungen der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien. (Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlgn. d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX, 1899, S. CXC.)

— Museum, Oesterreichisches. (Zeitschrift d. Vereines deutscher Zeichenlehrer, 1899, S. 21.)

— **Schaeffer,** Aug. Die kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien. Moderne Meister. Text v. S. 13. Lfg. gr. Fol. (7 Taf. in Heliogr., nebst illustr. Text S. 109—132.) Wien, J. Löwy. M. 15.—.

— Uebersicht der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 8⁰. IV, 395 S. m. Abbildgn. u. 4 Plänen. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze.) M. 2.40.

Wiesbaden.

— **Lehner,** Hans. Führer durch das Altertumsmuseum zu Wiesbaden. 8⁰. 96 S. Wiesbaden, Druck von Rud. Bechtold & Comp., 1899.

Zürich.

— **Angst,** H. Die Gründungsgeschichte des Schweiz. Landesmuseums. (Schweiz. Landesmuseum, Festgabe 1898.)

— **Gull,** G. Zur Eröffnung des schweiz. Landesmuseums am 25. Juni 1898 in Zürich. (Schweiz. Bauzeitung, Bd. XXXII, 1898, Nr. 24—25.)

— **Heer,** J. C. Das schweizerische Landesmuseum in Zürich. (Velhagen & Klasings Monatshefte, 13. Jahrg., 3. Heft.)

— **Lehmann,** Hans. Das schweizerische Landesmuseum in Zürich. (Die Schweiz, 1898, 26. Heft.)

— — Offizieller Führer durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich. 2. verm. Aufl. Zürich, Hofer & Co., 1899.

— **Tobler-Meyer,** Wilh. Die Münz- u. Medaillen-Sammlung des Hrn. Hans Wunderly- v. Muralt in Zürich. Erläutert u. beschrieben. 1. Abth. 5. Bd. Münzen der helvet. Republik. Münzen des schweizer. Bundesstaates seit 1848. Allgemein schweiz. Medaillen, Schützenthaler u. Aehnliches. Nachtrag. Register. (22) Münz- u. Medaillen-Tafeln. gr. 8⁰. XII, 414 S. Zürich, A. Müller's Verl. in Komm. à M. 8.—.

Zürich.

— **Zeller-Werdmüller,** H. Das schweiz. Landesmuseum in Zürich. (Sonntagsblatt der Thurgauer Zeitung, 1898, Nr. 23 u. 26.)

Ausstellungen. Versammlungen.

Art, L', et ses amateurs, journal des expositions et des ventes artistiques, paraissant le lundi. 1re année. Nr. 1. 17. octobre 1898. Grand in-4⁰ à 3 col., 8 p. Beauvais, Impr. professionelle. Paris, rue Notre-Dame-de-Lorette. Abonnement: Paris, un an, 10 fr. 50.

Cloquet, L. Travaux des Sociétés savantes. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 142 u. 426.)

Lind, Der Alterthums-Verein zu Wien. (Blätter des Vereins f. Landeskunde von Niederösterreich, N. F., XXXII, 1.)

Travaux des Sociétés savantes. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 345.)

Von der Hauptversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 497.)

Amsterdam.

— **A.** The Rembrandt Exhibition. (The art journal, 1898, S. 356.)

— **A. A.** Amsterdam. Rembrandt-Ausstellung. (Die Kunst für Alle, XIV, 1898—99, S. 30.)

— Bericht, Offizieller, über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Amsterdam, 29. September bis 1. Oktober 1898. 8⁰. 63 S. Nürnberg, Druck von J. L. Stich, (1899).

— **Bredius,** A. Die Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 6.)

— — Kritische Bemerkungen zur Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 161 u. 191.)

Amsterdam.
— Congrès des historiens de l'art. (La revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 479.)

— **D.,** A. de. L'exposition Rembrandt à Amsterdam. (La Fédération artistique. octobre 1898, No. 2.)

— **Friedländer,** Max J. Die Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam. (Die Nation, 1898, 16, 6.)

— — Die Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam. (Sitzungsbericht VI, 1898, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— **Hofstede de Groot,** Corn. Die Rembrandt-Ausstellungen zu Amsterdam (September-October 1898) und zu London (Januar-März 1899). (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 159.)

— **Michel,** Émile. L'exposition Rembrandt à Amsterdam. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 20, 1898, S. 355 u. 467.)

— **M. N.** Congrès des Historiens de l'Art. (La Chronique des arts, 1898, S. 304.)

— **Mont,** Pol de. Ueber die Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam. (Der Türmer, I, 3.)

— **N. D. L. R.** L'exposition Rembrandt. (La revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 480.)

— **Nicolle,** Marcel. L'exposition Rembrandt à Amsterdam. (La revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 411, 541; V, 39.)

— — Rembrandt aux expositions d' Amsterdam et de Londres; par M. N., attaché au Musée du Louvre. Avec une préface de Léon Bonnat, membre de l'Institut. In-4°, VII, 73 pages avec grav. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, librairie Ollendorff. 1899. 10 francs. [Bibliothèque de l'art ancien et moderne.]

— **Picard,** Edmond. Rembrandt: L'exposition d'Amsterdam. (Art moderne, 1898, No. 44.)

— **Sanders van Loo,** A. W. Naar aanleiding van de Rembrandt-tentoonstelling. (Dietsche warande, 1899, S. 23.)

— **Schmid,** M. Kunsthistorischer Kongress zu Amsterdam. I. II. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 1 u. 49.)

Amsterdam.
— **Seeck,** Otto. Die Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam. (Schluss.) (Deutsche Rundschau, 25. Jahrg., 4. Heft.)

— **Weizsäcker.** Die Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam. (Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M., N. F., 15. Bd., 2. Heft.)

Antwerpen.
— **a. j. r.** Esposizione Van Dyck. (L'Arte, II, 1899, S. 262.)

— Exposition, L', Van Dijck à Anvers. (Ligue artist., 1899, No. 10.)

— Exposition Van Dyck, à Anvers. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 194.)

— Exposition Van Dijck, Anvers 1899, à l'occasion du 300e anniversaire de la Naissance du Maître, Musée des Beaux-Arts, 12 août — 15 octobre, 1899. 8°. 77 S.

— Fêtes, Les, de Van Dyck à Anvers. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 230.)

— **Hymans,** Henri. Antoine van Dyck et l'exposition de ses oeuvres à Anvers. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 226.)

— — Anvers. Exposition Van Dyck. 15 Août — 22 Octobre 1899. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 418.)

— **Simchowitz,** S. Eindrücke von der Van Dyck-Ausstellung in Antwerpen. (Die Gegenwart, 56. Bd., Nr. 39.)

— **Taeye,** Edmond Louis de. L'exposition Van Dyck. (Fédération artistique, 1899, S. 361.)

— Velazquez-, Die, und van Dyck-Feste. (Die Kunst-Halle, 4. Jahrg., Nr. 14.)

Bergamo.
— **Bernardi,** Valentino. Rimozione, consolidamento, ristauro dei dipinti a fresco: brevi cenni (Esposizione d'arte sacra in Bergamo, 1898). Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1898. 8°. p. 26.

— Guida dell'esposizione diocesana d'arte sacra (XVI centenario del martirio di s. Alessandro). Bergamo, stab. tip. lit. fratelli Bolis, 1898. 16°. p. 86. Cent. 30.

— **Muzio,** Virginio. Note e ricordi della esposizione d'arte sacra in Bergamo, agosto-settembre 1898. Bergamo, Isti

tuto italiano d'arti grafiche edit., 1899. 4⁰ fig. p. 87, con quattro tavole.

Berlin.

— [**Bode,** Wilhelm; Richard **Stettiner.**] Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 20. Mai bis 3. Juli 1898. (Herausgegeben im Auftrage der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft von W. B., redigirt von R. S.) 4⁰. 178 S. m. Textabbildgn. u. 60 (Lichtdr.-) Taf. Berlin, G. Grote-sche Verlagsbuchhndlg., 1899. [Hergestellt in 400 numerirten Exemplaren, davon 40 auf holländ. Büttenpapier, 360 auf Kupferdruckpapier.] M. 60.—. [Inhalt: W. Bode, Einleitung. — Malerei: M. J. Friedländer, Niederländer u. Deutsche; H. Mackowsky, Die Florentiner, die Umbrer, die Schulen von Padua, Ferrara, Mailand u. Verona; G. Gronau, Die Venezianer. — Bildhauerkunst: W. Vöge, Die mittelalterlichen Bildwerke; L. Kaemmerer, Deutsche Bildwerke des XV. u. XVI. Jahrh.; H. v. Tschudi, Italienische Plastik des XV. u. XVI. Jahrh. Grössere Bildwerke in Stein, Thon, Stuck; W. Bode, Italienische Plastik des XV. u. XVI. Jahrh. Statuetten, Büsten, Geräthschaften in Bronze; F. Knapp, Die italienischen Plaketten; J. Menadier, Die italienischen Schaumünzen. — Mobiliar: W. Bode, Florentiner Hausmöbel der Renaissance. — Silber, Email: F. Sarre, Erzeugnisse der Silberschmiedekunst; W. Weisbach, Emailarbeiten. — Majolika, Fayence, Steinzeug: W. Bode, Altflorentiner Majoliken; R. Stettiner, Italienische Majoliken des XV. u. XVI. Jahrh., französische u. deutsche Fayence, deutsches Steinzeug.]

— **Borrmann,** R. Ausstellung der Ergebnisse der orientalischen Forschungen des Herrn Dr. F. Sarre im Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 305.)

— **Graul.** Richard. Die Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1898, S. 13.)

— Kunst, Die, im Buchdruck. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 552.)

— Kunst, Die, im Buchdruck. Sonderausstellung im Königlichen Kunstgewerbemuseum zn Berlin. (Deutsche Kunst, III, 1898, S. 50.)

Berlin.

— **Loubier,** Jean. Die Kunst im Buchdruck. Sonderausstellung im Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 424 u. 475.)

— Museen, Königliche, zu Berlin. Führer durch die 81. Sonder-Ausstellung. Aufnahmen und Erwerbungen in Kleinasien und Persien 1895—1898 von Friedrich Sarre, nebst Aufnahmen orientalischer Bauwerke von Eduard Jacobsthal. März 1899, im Lichthofe des Kunstgewerbe-Museums. Hrsg. v. der General-Verwaltung d. K. Museen. 8⁰, 31 S. Berlin, Druck v. W. Büxenstein, 1899.

— **Schubring,** P. Die Kunst im Buchdruck. (Kunstgewerbeblatt, N. F., X, 1899, S. 181.)

Bradford.

— Guide to the Church Congress, The, and Ecclesiastical Art Exhibition to be Held at Bradford, September 26, 27, 28. 29 and 30, 1898. Including a Guide to the Town. With 2 Maps and numerous Illusts. The List of Readers and Speakers at the Congress, &c. 8vo, p. 186. J. Hart. 3d.

Bremen.

— **Schäfer,** K. Ornamentstiche. Zur Erläuterung der im Erdgeschosssaale des Museums veranstalteten Ausstellung. (Mittheilungen des Gewerbe-Museums zu Bremen, 1899, 5.)

Brünn.

— Buchausstellung, Die. (Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums, XVI, 1898, 5.)

Brüssel.

— **A. H.** Le premier congrès international de l'art public à Bruxelles. (La revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 477.)

— Congrès international des architectes. Compte-rendu de la quatrième session, tenue à Bruxelles du 28 août au 2 septembre 1897, à l'occasion du XXVᵉ anniversaire de la fondation de la Société centrale d'architecture de Belgique. Bruxelles, Ed. Lyon-Claesen, s. d. 1898. Gr. in-8⁰, 510 p., figg. et plans hors texte. Cartonné. 10 fr.

— Congrès, Le, de l'Art Public à Bruxelles. (La Chronique des arts, 1898, S. 293.)

— **Gerspach.** Le Congrès d'art public de Bruxelles et les Musées de l'Italie. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 39.)

Brüssel.

— **Hymans,** H. Corriere del Belgio. Primo congresso internazionale dell' arte pubblica. (L'Arte, I, 1898, S. 445.)

Budapest.

— Denkmäler, Die historischen, Ungarns in d. Millenniums-Landesausstellg. 5. u. 6. Heft. Wien, Gerlach & Schenk. à M. 3.50.

— **Szalay,** Emeric de. Section Historique de l'exposition Nationale du Millénaire. (Chefs-d'oeuvre d'art de la Hongrie, rédigé par E. de Radisics, I, 1897, S. 109.)

Como.

— **Carotti,** Giulio. L'esposizione d'arte sacra a Como. (L'Arte, II, 1899, S. 272.)

Cremona.

— **Carotti,** Giulio. L'esposizione d'arte sacra a Cremona. (L'Arte, II, 1899, S. 271.)

Douai.

— **M. N.** Exposition d'art ancien à Douai. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 205.)

Dresden.

— **Friedländer,** Max J. Die Cranach-Ausstellung in Dresden. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 114.)

— — Die Cranach-Ausstellung in Dresden. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 237.)

— **H. W. S.** Die Dresdener Cranach-Ausstellung. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 358.)

— **K. H.** Exposition Cranach. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 158.)

— Kranach-Ausstellung, Die, in Dresden. (Die Kunst-Halle, 4. Jahrg., Nr. 23.)

— **Lehrs,** Max. Ausstellung von Wiener Ansichten des vorigen Jahrhunderts im königl. Kupferstichkabinet. [Sonderabdruck aus Nr. 190 des Dresdner Anzeigers vom 12. Juli 1898.] 8°. 6 S.

— **Nicolle,** Marcel. L'exposition Cranach. (La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 237.)

— **Schumann,** Paul. Die Lukas Kranach-Ausstellung in Dresden. (Vom Fels zum Meer, 19. Jahrg., 23. Heft.)

— **Seidlitz,** W. de. L'exposition Cranach à Dresde. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 191.)

Dresden.

— **Woermann,** Karl. Deutsche Kunst-Ausstellung, Dresden 1899. Abteilung Cranach - Ausstellung. Wissenschaftliches Verzeichnis der ausgestellten Werke. 8°. Dresden-Blasewitz, 1899.

— — Die Cranach-Ausstellung (Dresden 1899) und die Pseudogrünewald-Frage. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 145.)

Düsseldorf.

— Goethe-Ausstellung, rheinische, unter dem Protektorat Sr. königl. Hoheit des Prinzen Georg v. Preussen, in der Aula der königl. Kunstakademie zu Düsseldorf, Juli bis October 1899. [Vorrede: Dr. Karl Sudhoff.] gr. 8°. XIV, 275 S. m. 10 Taf. Leipzig, E. Wartig's Verl. M. 4.—.

— **P.** Rheinische Goethe - Ausstellung. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 508.)

Frankfurt a. M.

— Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M. Ausstellung japanischer Farbenholzschnitte aus Privatbesitz. 27. Februar bis 30. April 1899. Preis 20 Pfennig. 8°. 36 S. Frankfurt a. M., Druck von August Osterrieth, 1899.

Freiburg (Schweiz).

— **Travers,** Émile. La section d'art chrétien d'archéologie et d'épigraphie au Congrès scientifique international des Catholiques, à Fribourg (Suisse), (16—20 août 1897). (Bulletin monumental, 1899, S. 63.)

Hannover.

— **—er.** Die heraldische Ausstellung zu Hannover. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 315.)

Krefeld.

— **Schnütgen.** Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände in Krefeld. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 214.)

Limoges.

— **Leymarie,** C. Exposition rétrospective de l'art typographique (Typographie, Reliure, Gravure, Lithographie, Histoire du livre, Histoire de l'imprimerie); Exposition spéciale du livre limousin. Catalogue par ordre de matières. In-8°, 89 p. Limoges, imp. Charles Lavanzelle.

London.

— Ausstellungen, Londoner. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 89.)

— Ausstellung von Zeichnungen und Radierungen Rembrandt's im British-Museum. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 284.)

London.

— **Bredius**, A. Die Rembrandtausstellung in London. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 297.)

— Burlington Fine Arts Club. Illustrated Catalogue of pictures by masters of the Milanese and allied Schools of Lombardy. Exhibited May, June and July, 1898. 4⁰. LXXX, 41 p., 27 pll. London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1899.

— Catalogue of the Loan Collection of Lithographs, South Kensington Museum, 1898—99. 1/6.

— **Cook,** Herbert F. L'exposition Rembrandt à Londres. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 248.)

— Department of Science and Art of the Committee of Council on Education: Catalogue of the Loan Collection of Lithographs, South Kensington Museum, 1898—99. 1/6.

— **Dilke,** Emilia F. S. L'art français au Guildhall de Londres en 1898. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 20, 1898, S. 321.)

— **Frizzoni,** Gustave. Exposition de maîtres de l'école Lombarde à Londres. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 20, 1898, S. 293 u. 389.)

— **H. C.** L'Exposition Rembrandt à la Royal Academy. (La Chronique des arts, 1899, S. 25.)

— Herbstausstellung, Die, in der New-Gallery. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 25.)

— **M.,** Ett. Esposizione di opere di Rembrandt. (L'Arte, II, 1899, S. 121.)

— **M. N.** Exposition des Eaux-Fortes de Rembrandt au British Museum. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 85.)

— — Exposition Rembrandt. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 20.)

— **Nicolle,** Marcel. L'exposition Rembrandt à Londres. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 213.)

— **Pauli,** Gustav. Ausstellung von Gemälden der Lombardischen Schule im Burlington Fine Arts Club, London, April—Juni 1898. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 105 u. 145.)

— Rembrandt Exhibition, The, at the British Museum. (The Athenaeum, 4. März 1899.)

London.

— Royal Academy of Arts. Exhibition of works by Rembrandt. Winter Exhibition, thirtieth year, 1899. 8⁰. 47 p. London, printed by WM. Clowes and Sons, 1899.

— **Schleinitz,** O. v. Die Rembrandt-Ausstellung in der Royal-Academy in London. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 103.)

Madrid.

— Velazquez-, Die, und van Dyck-Feste. (Die Kunst-Halle, 4. Jahrg., Nr. 14.)

Mannheim.

— **Heuser,** Emil u. Friedrich **Walter.** Mannheimer Altertumsverein. Katalog der vom Mannheimer Altertumsverein im Frühjahr 1899 veranstalteten Ausstellung von Frankenthaler Porzellan. Von E. H. Mit einer Einleitung über die Geschichte der Frankenthaler Porzellanfabrik von F. W. Hrsg. vom Vereinsvorstand. 8⁰, 162 S. Mannheim, Selbstverl. d. Ver., 1899.

Nancy.

— Cinquantenaire de la Société d'archéologie lorraine, 28, 29 et 30 juin 1898 [Compte-rendu des Fêtes du Cinquantenaire.] 8⁰. 89 p. Nancy, R. Winer, 1898.

Paderborn.

— **Schnütgen.** Die Alterthümer-Ausstellung in Paderborn. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 157.)

Paris.

— **Guiffrey,** Jean. A propos d'une Exposition Chardin à Paris. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 233.)

— **Jouvenel,** Baron de. Everhard Jabach, collectionneur Parisien. (La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 197.)

— **M. N.** Ce que serait une Exposition Rembrandt à Paris. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 70.)

— Musée du Louvre. Exposition temporaire annuelle de dessins. Vittore Pisano, dit Pisanello. (La Chronique des arts, 1899, S. 86.)

— **Riat,** Georges. La nouvelle exposition du Cabinet des Estampes. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 37.)

— — Une exposition de dessins au Cabinet des estampes de Paris. (Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 108.)

Pistoja.

— Catalogo dell' esposizione di arte antica in Pistoia, 1899. Pistoi·, Begliuomini e Turi edit. (tip. di G. Flori), 1899. 8°. fig. p. vij. 87, con tavola. L. 1.

— **Chiappelli,** A. Per la mostra pistoiese d'arte antica. (Nuova Antologia, 1899, 1. September.)

— **M. G.** Esposizione d'arte antica in Pistoia (Luglio-Settembre 1899). (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 158.)

Rom.

— **Fraschetti,** Stanislao. L'esposizione berniniana in Roma. (L'Arte, II, 1899, S. 276.)

— **Kristeller,** Paul. L'esposizione dei ritratti nel Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma. 8°, 15 p., 7 tavole. Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1898. [Estratto dalla Rivista d'Italia, Fasc. 2.]

— **Mauceri,** E. L'esposizione dell' opera di Alberto Dürer nel Gabinetto Nazionale delle stampe in Roma. (L'Arte, II, 1899, S. 276.)

— — Esposizione dell' opera di Francesco Bartolozzi nel Gabinetto Nazionale delle stampe in Roma. (L'Arte, II, 1899, S. 119.)

— **Olschki,** Leo S. L'esposizione Düreriana nel gabinetto nazionale delle stampe in Roma. (La Bibliofilía, I, 1899, S. 25.)

Saint-Sebastien.

— **P. L.** Exposition d'histoire et d'art rétrospectif à Saint-Sébastien. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 245.)

St. Gallen.

— **Ehrle,** Franz. Die internationale Konferenz in St. Gallen am 30. September und 1. Oktober 1898 zur Beratung über die Erhaltung und Ausbesserung alter Handschriften. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVI, 1899, S. 27.)

— **Fejérpataky,** László. A sanct-galleni konferenczia. (Magyar könyvszemle, 1998, S. 321.)

— **Lippmann,** Friedrich. Ueber die Ergebnisse des St. Galler Kongresses zur Konservierung alter Handschriften. (Sitzungsbericht II, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— **Piccini,** A. La conferenza internaz. per la conservazione degli antichi codici. (Archivio storico italiano, 1899, 2.)

Toulouse.

— Congrès des Sociétés savantes à Toulouse. (La Chronique des arts, 1899, S. 133.)

Tournai.

— Exposition d'Art ancien à Tournai. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 85.)

— **Marsy,** Le comte de. L'exposition d'art ancien à Tournai (septembre 1898). (Bulletin monumental, 1898, S. 561.)

Turin.

— Arte, L', sacra all' Esposizione Nazionale di Torino del 1898. Torino. 8°. fig. L. 8.

— **Benzi,** A. Le meraviglie dell' esposizione nazionale [di Torino) ed i tesori dell' arte sacra, con numerose fotoincisioni. Torino, tip. G. Sacerdote, 1898. 8°. fig. p. 220. L. 3.50.

— **Cardellino,** Lu. Le missioni all' esposizione di arte sacra in Torino: pensieri. Torino, tip. s. Giuseppe degli Artigianelli, 1899. 16°. p. 51. [Estr. dalla Voce dell' operaio.]

— **Fastidio,** Don. All' Esposizione di Torino. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 155.)

— **Frutaz,** F. G. L'art chrétien dans la vallée d'Aoste: conférence prononcée à Turin à l'esposition d'arte sacra le 4 octobre 1898. Aoste, impr. Catholique, 1898. 8°. p. 31.

— **Graevenitz,** v. Die Ausstellung für kirchliche Kunst in Turin. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 122.)

— **Verrotti,** Ign. Rassegna della mostra dell' arte medioevale pugliese per la provincia di Bari all' esposizione di Torino del 1898 e considerazioni. Torino, tip. s. Giuseppe degli Artigianelli, 1898. 8°. p. 26, con nove tavole.

Wien.

— **Dreger,** Moriz. Ausstellung bedruckter und bemalter Stoffe im Oesterreichischen Museum. (Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 221.)

Versteigerungen.

Babelon, E. Chronique des ventes. Les Médailles. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 5, 28.)

Beraldi, Henri. Chronique des ventes. Les livres. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 27, 52, 60, 68, 171.)

Bouchot, Henri. Chronique des ventes. Les Estampes. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 4.)

Chronique des ventes. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 15.)

Lawler, John. Book auctions in England in the seventeenth century (1676—1700). With a chronolog. list of the book auctions of the period. 8⁰. XLIV, 241 S. London, E. Stock, 1898.

Nicolle, Marcel. Chronique des ventes, Tableaux. Objets d'Art. Curiosité. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 3, 27, 35, 43, 51, 59, 67, 75, 83, 91, 99, 107, 115, 123, 131, 139, 147, 155, 163, 172, 178, 187, 195, 203, 211, 219, 227, 235, 243.)

Riat, Georges. Chronique des ventes. Les Estampes. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 53, 69, 76, 92, 108, 116.)

Stein, Henri. Les Catalogues de ventes de livres et la bibliographie. In-8⁰. 4 p. Besançon, imp. Jacquin. [Extrait du Bibliographie moderne (1898, n⁰ 6).]

Z., F. v. Vom Antiquariatsmarkt. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 487.)

Amsterdam.

— Atlas Wurfbain. Topographie & historie van Amsterdam. I. Teekeningen. Veiling maandagavond 20 November 1899 en volgende avonden in de „Brakke Grond" te Amsterdam. Directie Frederik Muller & Co. Amsterdam. 8⁰. 760 Nrn.

— Catalogue des collections d'antiquités au Château de Heeswijk. Musée „Baron van den Bogaerde". I. La salle d'armes. La vente aura lieu 3 juillet 1899 sous la direction du Frederik Muller & Cie à Amsterdam. 4⁰. 1484 Nrn.

— Catalogue d'estampes & de dessins . . . provenant de la succession de Madame la Douairière Van Kinschott-Luden à Amsterdam et de la „Fundatie-Renswoude" à Utrecht . . . Vente . . . 10—31 janvier 1899 sous la direction de Frederik Muller & Cie. 8⁰. 968 Nrn.

— Catalogue de tableaux modernes et de dessins anciens et modernes, succession feu Monsieur P. Janson van Feggen. Collection W. Pitcairn Knowles (suite), etc. Dont la vente aura lieu 16—17 mai 1899 sous la direction de C. F. Roos & Co. 4⁰.

— Catalogue d'une belle collection de danses des morts et de livres d'emblêmes en vente chez R. W. P. de Vries à Amsterdam. 8⁰, 64 p. Amsterdam, R. W. P. de Vries, 1899.

Amsterdam.

— Catalogue d'une vente importante de tableaux anciens et d'antiquités provenant des successions de feu M. J. C. Bysterbos et de Madlle. G. W. Dijk. La vente aura lieu 7 et 8 mars 1899 sous la direction de Frederik Muller & Cie, Amsterdam. 8⁰. 920 Nrn.

— Catalogue d'une vente importante, objets d'art, antiquités, tableaux anciens, provenant des successions Jhr. C. Ploos van Amstel etc. La vente aura lieu 24—26 octobre 1899 sous la direction de Frederik Muller & Cie. 4⁰. 1174 Nrn.

— Collections de feu M. W. L. Scheltus, de feu Mme van Engelen née Susijn, de M. W. van Duysen et d'une famille patricienne Frisonne. Argenterie antique et curiosités. Faïence de Delft. Porcelaines. Meubles. Tableaux anciens. Vente à Amsterdam 7—9 février 1899 sous la direction de J. Schulman. 8⁰. 733 Nrn.

Antwerpen.

— Catalogue des tableaux de maîtres anciens et des antiquités phéniciennes, composant la Collection de M. de Lannoy de Paris. Dont la vente aura lieu aux enchères publiques dans la maison Flamande, 85, rue du Péage, à Anvers . . . 23—24 octobre 1899. 8⁰. 101 Nrn.

— Catalogue des tableaux de maîtres anciens et modernes des écoles flamande, française, hollandaise, etc., et des tapisseries composant le musée formé à Anvers par M. Edouard Kums, dont la vente aux enchères publiques aura lieu en l'hôtel Kums, à Anvers, les mardi 17 et mercredi 18 mai 1898. Anvers, imprimerie J.-E. Buschmann, 1898. In-4⁰, 172 p., illustré de 53 phototypies hors texte. [Le catalogue est précédé d'une préface de M. Max Rooses.]

Berlin.

— Kunst-Auctions-Haus, Rudolph Lepke's. Versteigerung den 9. Mai 1899. Katalog einer Sammlung von Oelgemälden erster älterer Meister, wobei die Collection des Herrn Jaap Hollander . . . (Katalog Nr. 1180.) 8⁰. 282 Nrn.

— Kunst-Auctions-Haus, Rudolph Lepke's. Versteigerung den 23. November 1899. (Katalog Nr. 1198.) Collection Comte

de Montravel. Werthvolle Gemälde alter Meister. 4°. 103 Nrn.

Berlin.

— Kunst-Auctions-Haus, Rudolph Lepke's. Versteigerung den 12. Januar 1899. Katalog von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten älterer u. neuerer Künstler. Katalog 1166. 8°. 1014 Nrn.

— Kupferstich-Auction LVIII von Amsler & Ruthardt. Katalog seltener Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte alter und neuer Meister zum Theil Dubletten der Königlichen Museen ... Zum Schlusse die Exlibris-Sammlung des Herrn Bibliothekar Bättig in Luzern. Versteigerung den 6. März. 8°. 2623 Nrn.

— Kupferstich-Auction LIX von Amsler & Ruthardt. Katalog seltener Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Lithographien, Schabkunstblätter und Farbendrucke von Meistern des XVIII. und XIX. Jahrhunderts aus dem Nachlasse des Herrn Robert von Pommer-Esche ... Versteigerung den 27. November. 8°. 2530 Nrn.

— Waffen-Sammlung des Freih. R. v. Mansberg, Dresden. Kunst-Sammlung des Herrn v. B.-Berlin. Versteigerung den 18. October 1899. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. (Katalog Nr. 1192.) 4°. 752 Nrn.

Florenz.

— Livres à figures du XVe siècle en vente à la librairie ancienne Leo S. Olschki en Florence et Venise: catalogue XLIV. Florence, impr. de Salvadore Landi, 1899. 8° fig. p. 100. L. 5. [Contiene la descrizione bibliografica di 125 incunaboli.]

— Livres à figures du XVIe siècle en vente à la librairie ancienne Leo S. Olschki en Florence et Venise. Première partie (Agricola-Bonus): catalogue XLV. Florence, impr. de Salvadore Landi, 1899. 8° fig. p. 101—164. [Contiene la descrizione bibliografica di 146 opere poste in vendita.]

Frankfurt a. M.

— Catalog. Münzen und Medaillen aus dem Nachlasse des Herrn Albert Sattler in Basel. Antike, Mittelalter und Neuzeit. Auction am 4. u. 5. October 1899 unter Leitung von L. & L. Hamburger. Frankfurt a. M., 1899. 8°. 651 Nrn.

— Goethe 1749—1899. Autographen, Drucke, Kunstblätter zur Goethe-Litteratur ... vorräthig bei Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M. 8°. 72 S. Frankfurt a. M., J. Baer & Co., 1899.

Frankfurt a. M.

— Katalog, 483., Rudolf Bangel's. Antiquitäten, dabei reichhaltige Collection von Alt-Höchst, Kunstgegenstände und Bilder aus dem Cavalierhaus des Jägerhofes Homburg ... Versteigerung den 12. u. 13. December 1898. 8°. 780 Nrn.

— Katalog, Rudolf Bangel's 499. Verzeichniss der Gemälde meist älterer Meister, welche im Auftrag der Erben aus den Sammlungen Michel de Jonge, Franz Josef Maria Freiherrn von Ayx, Herr zu Doussu und Oret, sowie Eva Henrica Ernesta Freifrau von Ayx, den 17. Mai 1899 versteigert werden. 8°. 163 Nrn.

— Katalog, 505., Rudolf Bangel's. Verzeichniss der Gemälde älterer und moderner Meister, darunter die Sammlung des Herrn Dr. Carl Gross, Wien. Versteigerung den 21. u. 22. September 1899. 8°.

— Katalog, 506., Rudolf Bangel's. Verzeichniss der Antiquitäten und Kunstgegenstände, wobei die Sammlung des Herrn Dr. med. Carl Gross, Wien. Versteigerung den 28. u. 29. September 1899. 8°. 959 Nrn.

— Münzen und Medaillen des Mittelalters und der Neuzeit. Sammlung des Herrn Julius Isenbeck in Wiesbaden. Versteigerung den 16. Oktober 1899 unter Leitung des Experten Adolph Hess Nachfolger, Frankfurt a. M. 8°. 7935 Nrn.

Genua.

— Galerie Sangiorgi, Rome, Palais Borghese. IXe Année, N. 90. Catalogue de la vente de feu monsieur le Marquis Alexandre Pallavicino des Ducs Grimaldi, qui aura lieu à Gênes du 29 Novembre au 2 Décembre 1899 au Palais Pallavicino-Grimaldi, 7, via Carlo Felice. Rome, imprimerie de l'Unione cooperativa editrice, 1899. 4°. 305 Nrn.

Haag.

— Antiquités-Curiosités. Collections de feu Mr. J. van Bosvelt, de feu M. H. W. M. Roelants. La vente aura lieu 10—12 octobre 1899 sous la direction de l'Expert J. Schulmann à Amersfoort. 8°.

Hamburg.

— Katalog der Sammlungen alter und moderner Kunstsachen aus dem Nachlasse des Herrn John Harry Perlbach

zu Hamburg. Miniaturen. Dosen. Elfenbein. Email. Gold. Silber. Bronze. Thon u. Steingut. Fayencen. Porzellane. Glas. Stein. Zinkguss etc. Versteigerung zu Hamburg den 5. bis 9. December 1899 unter Leitung von H. Lemperts jr., i. Fa. J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) durch den Auctionator E. v. Würzen. 4⁰. Köln, Druck v. M. Du Mont Schauberg, 1899. 1601 Nrn.

Herblingen.

— Versteigerung des antiquarischen Nachlasses von Herrn Fehrlin † z. Löwen in Herblingen bei Schaffhausen am 12. und 13. September 1898 unter Leitung von H. Messikommer. Schaffhausen, Buchdruckerei Stötzner & Co.

Köln.

— Collection Heinrich Wencke de Hambourg. (La Chronique des arts, 1898, S. 358, 366, 375 u. 382.)

— Gemälde meist älterer Meister, sowie gerahmte Kupferstiche etc. aus dem Nachlasse des Herrn Pfarrers Leonh. Grubenbecher zu Köln. Versteigerung den 3. November 1899 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1899. 8⁰. 174 Nrn.

— Katalog ausgewählter Kunstsachen aus den Sammlungen der Herren Prof. Joh. Christ. Ruhl, Carl Schweisguth, G. von Podewils. Versteigerung zu Köln den 13. bis 17. December 1898 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1898. 4⁰. 1261 Nrn.

— Katalog ausgewählter Kunstsachen, Einrichtungs- u. Ausstattungsgegenstände aus den Sammlungen des Herrn Architekten H. Brunswig † zu Wismar. Versteigerung zu Köln den 7. bis 9. Juni 1899 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1899. 4⁰. 1007 Nrn.

— Katalog ausgewählter Kunstsachen und Antiquitäten der Sammlung des Herrn Architekten Alfred Hauschild in Dresden. Versteigerung zu Köln den 23. November 1898 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1898. 4⁰. 274 Nrn.

— Katalog der Gemälde-Galerie, II. Abth., des Privatgelehrten Herrn Hans Weidenbusch zu Wiesbaden. Versteigerung zu Köln, Montag, den 5. VI. 1899, durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). gr. 4⁰. VIII, 45 S. m. 18 Taf.

Köln.

— Katalog der Gemälde-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Architekten H. Brunswig † zu Wismar. Gemälde älterer und neuerer Meister. Versteigerung zu Köln am 3. u. 4. Juli 1899 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1899.

— Katalog der Gemälde-Sammlung des Herrn Professor Dr. Hermann Wedewer zu Wiesbaden. Gemälde von vorzüglichen älteren Meistern aller Schulen XV.—XVIII. Jahrh. und von Meistern des XIX. Jahrh. Anhang von Teppichen. Versteigerung zu Köln a. Rh. den 1.—3. Mai 1899 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1899. 4⁰. 579 Nrn.

— Katalog der Kunst-Sammlung des Herrn Heinrich Lempertz senior. Versteigerung zu Köln, den 24. bis 26. November 1898 unter der Leitung von Heinr. Lempertz jr. i. Fa. J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1898. 4⁰. 1002 Nrn.

— Katalog der Kunst-Sammlung des Herrn Theodor Koch. Versteigerung zu Köln den 19. u. 20. December 1898 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, M. Du Mont Schauberg, 1898. 8⁰. 592 Nrn.

— Katalog der Münzen- und Medaillen-Sammlungen der Herren Ernst Blass, Peter Fuchs, Majerus. Versteigerung zu Köln den 16. bis 18. November 1899 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck der Ph. Gehly'schen Buchdruckerei, 1899. 8⁰. 2144 Nrn.

— Katalog der numismatisch-sphragistischen Sammlungen des Herrn Heinrich Lempertz senior zu Köln. Versteigerung zu Köln den 8. bis 15. November 1899, durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck der Ph. Gehly'schen Buchdruckerei, 1899. 8⁰. 4525 Nrn.

— Katalog der Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten . . aus dem Nachlasse der Herren Edgar Artur, Berlin; Theodor Koch, Köln, etc. Versteigerung zu Köln, den 17. bis 21. April 1899 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1899. 8⁰. 2539 Nrn.

Köln.

— Katalog einer Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten . . aus dem Nachlasse des Herrn Sanitätsrathes Dr. Zurbuch zu Homburg v. d. H. Versteigerung zu Köln den 10. bis 15. April 1899 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1899. 8⁰. 2656 Nrn.

— Katalog von Gemälden älterer und neuerer Meister aus der Galerie d'Eve zu Metz, sowie aus dem Besitze des Malers F. W. Fabarius zu Düsseldorf. Versteigerung zu Köln den 20. u. 21. März 1899 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1899. 4⁰. 332 Nrn.

— Katalog von Gemälden älterer Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts. Sammlungen: Friedrich Rudolph von Berthold, Carl Georg Hartmann, Dean Probst Cepero. Versteigerung zu Köln, den 9. December 1898 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1898. 4⁰. 150 Nrn.

— **L. S.** Versteigerung der Kunstsammlung A. Hauschild. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 108.)

— — Versteigerung der Sammlung Heinrich Wencke. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 75.)

— Versteigerung der Gemäldesammlung von Heinrich Lempertz sen. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 497.)

Leipzig.

— 300 künstlerische Buch-Einbände, aus dem 14. bis 19. Jahrhundert. Mit 16 Abbildgn. Zugleich eine Sammlung seltener u. werthvoller Bücher. Anhang: Literatur über Buch-Einbände. Katalog 215 von Karl W. Hiersemann. 8⁰, 71 S. Leipzig, K. W. Hiersemann.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LXIII. Katalog mehrerer Kunstsammlungen aus verschiedenem Besitz. Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte alter Meister . . . Reichhaltiges Werk des Daniel Chodowiecki. Versteigerung den 24. Januar 1899. 8⁰. 1667 Nrn.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G Boerner. LXIV. Katalog mehrerer Sammlungen von Handzeichnungen und Aquarellen alter und neuerer Meister. Versteigerung den 27. Juni 1899. 8⁰. 947 Nrn.

Leipzig.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LXV. Katalog einer Thüringer Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Kunstbüchern. Versteigerung den 15. November 1899. 8⁰. 1695 Nrn.

London.

— Antiquitäten aus dem Besitze von Sir John Fowler. (Kunstchronik, N.F., X, 1899, Sp. 479.)

— Auktion der Sammlung Morris. (Fortsetzung.) (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 173.)

— Auctionen Zschille und Bardini. (Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 271.)

— **B.,** W. Noch einmal die Versteigerungen Zschille und Bardini in London. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 422.)

— Catalogue des objets d'art, antiques, du moyen âge et de la Renaissance, provenant de la collection Bardini de Florence, dont la vente aura lieu à Londres chez Mr. Christie le 5 juin 1899. 8⁰. u. 4⁰. 490 Nrn.

— Catalogue of a choice collection of pictures, antiquities, works of art of the middle ages and Renaissance, from the Collection of Signor Stephano Bardini of Florence. Which will be sold by auction by Christie, Manson & Woods , . . . june 5, 1899. 8⁰. 496 Nrn.

— Catalogue of a valuable collection of engravings of the early english school . . . Which will be sold by auction by Christie, Manson & Woods . . . November 29, 1898. 8⁰.

— Catalogue of high-class pictures by old masters of Christopher Sykes, Esq. Which will be sold by auction by Christie, Manson & Woods, June 10, 1899. 8⁰. 121 Nrn.

— Catalogue of the Collection of armour and arms . . . of Robert Wharton, Esq. Which will be sold by auction by Christie, Manson & Woods . . . march 15, 1899. 8⁰. 561 Nrn.

— Catalogue of the collection of italian majolica of the XVth. to XVIIIth. centuries, hispano-mauro, rhodean, persian and other faience, of Herr Richard Zschille, of Grossenhain, near Dresden: which will be sold by auction by Christie, Manson & Woods, June 1, 1899. 8⁰. 229 Nrn.

— **Delisle,** L. Vente de mss. du comte d'Ashburnham. (Journal des Savants, 1899, Juni.)

London.
— **F.** Die Versteigerungen der Majolika Sammlung R. Zschille-Grossenhain und der Sammlung St. Bardini-Florenz (1. bis 7. Juni 1899) bei Christie, Manson und Woods in London. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 334.)
— Majoliken-Sammlung des Herrn Richard Zschille. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 477.)
— Sammlung Bardini. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 478.)
— **Schleinitz,** Otto von. Die Makellar-Auktion. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 439.)
— Vente William Morris. (La Chronique des arts, 1899, S. 7 u. 20.)
— Zschille Collection, The, of Majolica. (The House, 1899, August.)

Mailand.
— Catalogo della collezione di oggetti d'arte, lasciati dal defunto Prof. Giuseppe Bertini . . . Milano, Giulio Sambon, 1899. (Anno XXII, N. 184.) 8⁰. 474 Nrn.
— Catalogo della Galleria di quadri antichi del fu Marchese Mercurino Arborio di Gattinara. La vendita aurà luogo a cura della impresa di vendite in Milano di A. Genolini . . . 8—12 maggio 1899. Milano, Tipografia Luigi di G. Pirola di E. Rubini, 1899. 8⁰. 326 Nrn.

München.
— Auctions - Catalog enthaltend die Sammlung Gebrüder Furger in Chur. Münzen und Medaillen der Schweiz. Auction den 20. November 1899 unter Leitung des Experten Otto Helbing. München, 1899. 8⁰. 1319 Nrn.
— Auctions - Catalog enthaltend die Sammlung Joseph Adolph Lindner. I. Specialsammlung von Münzen und Medaillen des Erzstiftes Salzburg und dessen Suffraganate. II. Münzen und Medaillen verschiedener Länder des Mittelalters und der Neuzeit. Auction den 13. November 1899 unter Leitung des Experten Otto Helbing. München, 1899. 8⁰. 3972 Nrn.
— Aus dem Kunstbesitz des verew. Herrn Dr. Martin Schubart. I. Gemälde. Mit dem Bilde und dem Vorwort des Verstorbenen, sowie einer Einführung von Dr. H. Pallmann. Versteigerung am 23. Oktober 1899 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München. München, Druck der Bruckmann'schen Buch- u. Kunstdruckerei, 1899. 4⁰. XVI, 32 S.

München.
— Aus dem Kunstbesitz des verew. Herrn Dr. Martin Schubart. II. Glasgemälde. Porzellane. Antiken. Möbel. Bücher. Farbstiche und Schabkunstblätter. Versteigerung am 26. und 27. Okt. 1899 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing, München. 4⁰. 417 Nrn.
— Catalog 100 v. Lugwig Rosenthal's Antiquariat in München. Seltene u. kostbare Werke aus allen Fächern: Manuscripte, Incunabeln, Holz- u. Metallschnittwerke, Liturgie, Ornamentik, Musik, Americana, Bibliothekswerke. Mit 126 Illustr. u. Fcsms. gr. 8⁰. 384 S. München, L. Rosenthal. M. 6.—.
— Collection Georg Hirth, de Munich. (La Chronique des arts, 1898, S. 322, 331, 339 u. 350.)
— Gemäldesammlung Albert Langen. (Auktion in München den 5. Juni 1899.) Luxus - Ausgabe. München, Verlag von Albert Langen, 1899. 4⁰. 162 Nrn.
— Gemälde-Sammlung des verewigten Herrn Dr. Martin Schubart. Mit dem Bilde und dem Vorwort des Verstorbenen, sowie einer Einführung von Dr. H. Pallmann. Auktion am 23. Oktober 1899 zu München unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München. 4⁰. 102 Nrn.
— Katalog der Antiquitäten und Kunstsammlungen des Herrn Johann Mayer. Auktion in München den 10. April 1899 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München. 4⁰. 1102 Nrn.
— Katalog der Collection eines Frankfurter Sammlers, bestehend in Höchster Porzellan-Figuren und Gefässen, Gobelins, Arbeiten in Edelmetall, Bronzen etc. Auktion in München den 20. März 1899 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München. 4⁰. 156 Nrn.
— Katalog der Gemälde- u. Handzeichnungen - Sammlung, sowie einiger Hauptstiche Albrecht Dürers aus dem Besitze des Hrn. Verlegers Albert Langen, München. Auktion in München in den Oberlichtsälen Theatinerstr. 15, den 5. VI. 1899. gr. 4⁰. V, 71 S. m. Abbildgn. München, A. Langen. M. 10.—.

München.

— Katalog der Kostüm- und Antiquitäten-Sammlung aus dem Besitze des Prof. Herrn Josef Flüggen in München. Auktion in München den 12. bis 14. Juni 1899 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. München, Druck von Knorr & Hirth, 1899.

— Katalog der Münzen- und Medaillen-Sammlung aus dem Nachlasse des † Herrn August Artaria-Wien, sowie eines Beitrages diverser Münzen. Auktion in München, 1899. 8⁰. 16 S. München, Bruckmann.

— Katalog von Antiquitäten, Kunstsachen ... Oelgemälden ... Auktion in München den 27. Februar bis 1. März unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München. 8⁰. 1125 Nrn.

— Kunst-Auktion, München, Georg Mössel, Rindermarkt 2. Portraits ... Städteansichten ... Kupferstiche ... Holzschnitte ... Aus den Nachlässen des 1853 † Malers Friedr. Geissler und einiger Münchner Künstler. Auktion den 19. Dezember 1898. 8⁰. 1297 Nrn.

— Verzeichnis einer Sammlung von Medaillen und Schaumünzen des Röm.-Deutschen Reiches und Oesterreichs. Versteigerung den 6. November 1899 unter Leitung des Experten Emil Neustätter in München. 8⁰. 1733 Nrn.

— Verzeichniss e. sehr reichhaltigen u. werthvollen Sammlung v. Kupferstichen der englischen u. französischen Schule des XVIII. Jahrh. in Farbenstich, Linien-, Punktier- u. Schabmanier. Darunter Blätter der hervorragendsten Künstler. Schöne Damen- u. Kinderbildnisse. Porträts hervorrag. Personen. Kunst-Katalog Nr. 25. gr. 8⁰. 179 S. m. 8 Taf. München, J. Halle. M. 2.—.

Paris.

— Catalogue de dessins, aquarelles, gouaches du dix-huitième siècle, provenant de la Collection de M***. Dont la vente aura lieu Hôtel des Commissaires-Priseurs, Rue Drouot, No. 9 ... 23 mai 1899. 8⁰. 98 S.

— Catalogue de dessins anciens, gouaches et aquarelles, tableaux, miniatures, estampes, principalement de l'école française du XVIIIe siècle. Dont la vente aura lieu Hôtel des Commissaires-Priseurs ... 17 avril 1899. 8⁰. 131 Nrn.

Paris.

— Catalogue de dessins anciens, gouaches et aquarelles, principalement de l'école française du XVIIIe siècle. Dont la vente aura lieu Hôtel des Commissaires-Priseurs ... 20 mars 1899. 8⁰. 113 Nrn.

— Catalogue de dessins et aquarelles du XVIIIe siècle. Dont la vente aura lieu Hôtel Drouot ... 6 mars 1899. 8⁰. 114 Nrn.

— Catalogue de deux importants dessins par J. M. Moreau le Jeune de la série du monument du costume. Dont la vente aura lieu Hôtel Drouot ... 22 avril 1899. 4⁰.

— Catalogue des collections G. Déloye, comprenant dessins de maîtres anciens, aquarelles, gouaches, la plupart de l'école française du XVIIIe siècle ... Dont la vente aura lieu Hôtel Drouot ... 12—15 juin 1899. 8⁰. 553 Nrn.

— Catalogue des estampes de l'école française du XVIIIe siècle ... composant la collection de Mr B. Dont la vente aura lieu Hôtel des Commissaires-Priseurs, rue Drouot, no 9 ... 12 décembre 1898. 8⁰. 230 Nrn.

— Catalogue des estampes des écoles française et anglaise du XVIIIe siècle ... composant la Collection de M. Ligaud ... Vente ... 20 mars et 24 mars 1899. 8⁰. 879 Nrn.

— Catalogue d'estampes anciennes et modernes ... Dont la vente aura lieu Hôtel des Commissaires-priseurs, Rue Drouot, No 9 ... 30 novembre — 3 décembre 1898. 8⁰. 823 Nrn.

— Catalogue des estampes des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, portraits anciens ... composant la Collection de feu M. Paul Casimir-Périer ... Vente ... 7—12 novembre 1898 ... Paris. 8⁰. 1176 Nrn.

— Catalogue des objets d'art et de haute curiosité ... Faïences ... orfèvrerie religieuse ... tableaux anciens ... composant la collection de feu M. Charles Stein, et dont la vente aura lieu galerie Georges Petit, 8, 9, 10 juin 1899. 8⁰. 352 Nrn.

— Catalogue des tableaux, dessins, aquarelles, gouaches, miniatures et marbres du XVIIIe siècle, composant la collection de Mr. Gve Mühlbacher. Paris 1899. 4⁰. 436 Nrn.

— Catalogue d'estampes anciennes et modernes ... École Anglaise ... Dont la vente ... aura lieu Hôtel

des Commissaires-priseurs, Rue Drouot, No. 9 . . . 6 et 7 décembre 1898. Paris 1898. 8⁰. 412 Nrn.

Paris.

— Catalogue d'une belle collection d'estampes, principalement des écoles anglaise et française du XVIIIe siècle . . . Dont la vente aura lieu Hôtel des Commissaires-Priseurs, rue Drouot, 5 . . . 28 février et 1 mars 1899. 8⁰. 484 Nrn.

— Collection Charles Stein. (La chronique des arts, 1899, S. 213, 225, 269 u. 278.)

— Collection de feu le comte Armand Doria. (La Chronique des arts, 1899, S. 170, 181.)

— Collection de M. Hoffmann. (La Chronique des arts, 1899, S. 261.)

— Collection G. Mühlbacher. (La Chronique des arts, 1899, S. 180, 190, 201.)

— **G.** Die Versteigerung der Sammlung Mühlbacher. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 443.)

— Succession Talleyrand, Valençay et Sagan. (La Chronique des arts, 1899, S. 202.)

Rom.

— Catalogue des objets antiques recueillis par M. le Chev. Louis Saulini. La vente aura lieu à Rome, Hôtel Sangiorgi 24—26 Avril 1899. Roma, Tipo-litografia Miliani e Filosini, 1899. 8⁰. 393 S.

— Galerie Sangiorgi, Palais Borghese-Rome. IXme année, N. 83. Catalogue de tableaux ayant appartenus à la Galerie Sciarra. La vente aura lieu . . . 22 au 28 mars. Rome, imprimerie de l'Unione cooperativa editrice, 1899. 8⁰. 451 Nrn.

Stuttgart.

— Auktion der Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitze des Herrn Edw. Habich in Kassel. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 413.)

— Kunst-Auktion, H. G. Gutekunst's, in Stuttgart No. 51. Katalog der Sammlung von Handzeichnungen alter Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts aus dem Besitze des Herrn Edw. Habich in Kassel. Versteigerung . . . den 27. April 1899. 4⁰. 762 Nrn.

— Kunst-Auktion, H. G. Gutekunst's, in Stuttgart No. 51. Katalog von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten etc. . . . Versteigerung . . . den 1. Mai 1899. 4⁰. 1499 Nrn.

Stuttgart.

— **Ziegert,** Max. Von den Auktionen. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900, S. 176.)

Valenciennes.

— **Bredius,** A. Auktion Foucart. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 76 u. 93.)

Venedig.

— Catalogue des tableaux, objets d'art et de curiosité en vente chez Ferdinando Ongania. 8⁰. N. I, 1899. N. II, 1900. Venise, exposition permanente-Place St. Marc.

Wien.

— Auctions-Catalog der Sammlung Joh. Leo Czikann. Münzen und Medaillen des Mittelalters und der Neuzeit von Oesterreich-Ungarn und Deutschland. Versteigerung den 28. November 1899 unter der Leitung der Experten Brüder Egger. Wien, 1899. 8⁰. 3760 Nrn.

Nekrologe.

Bock, Franz. (Fr. Fischbach: Die Kunst-Halle, 4. Jahrg., Nr. 18.)

— (Friedrich Schneider: Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland, 1899, Sp. 245.)

— (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 273.)

— (Schnütgen: Zeitschrift für christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 93.)

Bucher, Bruno. (Eduard Leisching: Kunst u. Kunsthandwerk, II, 1899, S. 229.)

Burckhardt, Jakob. (Wilhelm Bode: Pan, IV, 1898, S. 105.)

Chennevières, Le marquis de. (Georges Lafenestre: Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 397.)

— (Kunstchronik, N.F., X, 1899, Sp. 361.)

— (La Chronique des arts, 1899, S. 125.)

— (R. L.: Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 113.)

Courajod, Louis. (Girard, Paul, Notice nécrologique sur Louis Courajod, membre de la Société nationale des antiquaires de France (1841—1896); par M. P. G., membre résidant. (Lu à la séance du 15 décembre 1897.) In-8⁰, 18 pages. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur.)

Cousin, Jules, Conservateur de la Bibliothèque et des Collections historiques de la Ville de Paris (musée Carnavalet). (Bulletin du Bibliophile, 1899, S. 309, 378 u. 427.)

Delaborde, Le comte Henri. (Émile Michel: Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 71.)

— (G.: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 440.)

— (La Chronique des arts, 1899, S. 179.)

— (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 169.)

Demmin, August. (Wendelin Boeheim: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, S. 295.)

Duplessis, Georges. (A. L.: Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 105.)

— (Bulletin du bibliophile, 1899, S. 204.)

— (La Chronique des arts, 1899, S. 119.)

Duyse, Herman van. (Wendelin Boeheim: Zeitschrift für histor. Waffenkunde, I, S. 295.)

Garnier, Charles, ancien président de la Société des Amis des Monuments Parisiens. (Gustave Laroumet: L'ami des monuments, XII, 1898, S. 196.)

Heise, Johannes, Königlicher Baurath, Provinzial-Conservator der Kunstdenkmäler Westpreussens. (Steinbrecht: Die Denkmalpflege, 1899, S. 52.)

Ising, Generallieutenant Julius von. (Wendelin Boeheim: Zeitschrift für histor. Waffenkunde, I, 1898, S. 193.)

Leitschuh, Friedrich. (Friedr. Leitschuh, eine biographische Skizze. Mit e. Vorwort v. M. Kopfstein. gr. 8⁰. III, 48 S. m. 1 Bildnis. Bamberg, Handels-Druckerei u. Verlagshandlg. M. —.60.)

— (La Chronique des arts, 1899, S. 28.)

— (O. Hartwig: Centralblatt für Bibliothekswesen, XVI, 1899, S. 337.)

Liphart, Ernst von. (Karl Krüger: Baltische Monatsschrift, 41. Jahrgang, 5.—6. Heft.)

Madrazo, Federico de. (Moreno Carbonero, José. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepcion pública del Sr. D. J. M. C. el día 27 de Noviembre de 1898. Contestación del Excmo. Sr. D. Amós Salvador y Rodrigánez. Madrid. Est. Tip. de la Viuda é Hijos de M. Tello. 1898. En 4⁰ mayor, 38 páginas. [No se vende. Tema: Elogio de D. Federico de Madrazo.])

Rossi, Michele Stefano de. (O. Marucchi: Nuovo bullettino di archeologia cristiana, IV, 1898, S. 258.)

Statz, Vincenz. (Franz Jacob Schmitt: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S 499.)

Besprechungen.

Adamy, Rudolf. Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage. 3 Bde. Hannover, 1881—96. (Deutsche Kunst, III, 1898, S. 30.)

Adler, F. Die Evangelische Erlöserkirche in Jerusalem. Berlin, 1898. (H.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 281.)

Agnelli, G., e V. **Giustiniani.** Il Museo di Schifanoia in Ferrara. Ferrara, 1898. (G. B.: L'Arte, II, 1899, S. 99.)

Airaghi, Carlo. Una Pompei medioevale. Milano, 1894. (E. M.: L'Arte, II, 1899, S. 100.)

Anderson, Domenico. Cataloghi delle Fotografie. Roma. Unico Deposito: Libreria Spithoever. I—IV. 1894—98. (F. B.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1661. — E. St.: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 264.)

André, Edouard. Histoire de l'abbaye du Bricot-en-Brie. Paris. (E. D.: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 167.)

Archiv, Trierisches. Hrsg. von Max Keuffer. Heft 1. Trier, 1898. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 285. — Paul Weber: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 266.)

Argnani, F. Il Rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza. Faenza, 1898. (Jean-J. Marquet de Vasselot: Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 171. — A. Melani: Arte e storia, XVIII, 1899, S. 41. — V. L.: L'Arte, II, 1899, S. 106. — V.: L'Arte, II, 1899, S. 111. — F. Malaguzzi Valeri: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 233. — Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 31.)

Armellini, Mariano. Lezioni di archeologia christiana. Roma, 1898. (O. Marucchi: Nuovo bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 121.)

Armstrong, Walter. Catalogue of pictures and other works of art in the National Gallery and the National Portrait Gallery, Ireland. Dublin, 1898. (V.: L'Arte, II, 1899, S. 100.)

— Gainsborough. London. (The Studio, Vol. 16, 1899, S. 70. — The Athenaeum, 19. August 1899.)

Arntz, L. Unser Frauen Werk zu Strassburg. Strassburg, 1897. (J. Kohte: Die Denkmalpflege, 1899, S. 60.)

Arte, L. Anno I. Roma, 1898. (C. v. Fabriczy: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 139.)

Aufleger, Otto, und G. **Hager.** Mittelalterliche Bauten Regensburgs. München, 1897. (Ph. M. Halm: Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 109.)

— und Arthur **Weese.** Der Dom zu Bamberg. München, 1898. (G.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 31. — Ph. H.: Die Denkmalpflege, 1899, S. 58.)

Bachelin, Léo. Tableaux anciens de la galerie de S. M. Charles Ier, roi de Roumanie. Paris, 1898. (Camille Legrand: Là revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 164.)

Baer, C. H. Die Hirsauer Bauschule. Freiburg u. Leipzig, 1897. (Franz Jacob Schmitt: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 225.)

Bancalari, Gustav. Bibliotheks-Katalog des Museum Francisco-Carolinum in Linz a. D. Linz, 1897. (A. Graesel: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp 1312.)

Barbier de Montault, X. Le costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romaine. T. 1. Paris. (H.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 319.)

Bassermann, Alfred. Dante's Spuren in Italien. München, 1897. (A. R.: Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 136.)

Baudi di Vesme, Alessandro. Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino. Torino, 1899. (V.: L'Arte, II, 1899, S. 100.)

Becker, Felix. Beschreibender Katalog der Gemäldesammlung des Herzoglich Sachsen-Altenburgischen Museums. 1898. (U. Th.: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 167.)

Beissel, S. Fra Angelico de Fiesole. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 69.)

Bellucci, Alessandro. Sulla scala esterna del Palazzo del Popolo. Perugia, 1899. (E. M.: L'Arte, II, 1899, S. 111.)

Beltrami, Luca. Il cavalier Bernino caricaturista. Milano, 1898. (G. B.: L'Arte, II, 1899, S. 112.)

— L'arte negli arredi sacri della Lombardia. Milano, 1897. (U. Th.: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 246.)

— Soncino e Torre Pallavicina. Milano. (F. Malaguzzi Valeri: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 225.)

Benapiani, Lorenzo. Venise. Milan, 1899. (Émile Dacier: La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 80.)

Berenson, Bernhard. Die florentinischen Maler der Renaissance. Uebersetzt von Otto Dammann. Leipzig, 1898. (Hans Mackowsky: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 104. — Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, VII, 1898, Sp. 657.)

Berger, Ernst. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. 3. Folge. München, 1897. (Josef Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 207.)

— Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters. München, 1897. (G.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 284.)

Bergmans, Paul. L'imprimeur Jean Brito. Gand, 1898. (E—r. L.: Magyar Könyvszemle, 1898, S. 401.)

Bergner, Heinrich. Dürrengleina und Töpfersdorf. Kahla, 1898. (H.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 281.)

Bericht, Offizieller, über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Amsterdam. Nürnberg [1899]. (F. H.: L'Arte, II, 1899, S. 220.)

Berling, K. Kunstgewerbliche Stilproben. Leipzig, 1898. (Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 177.)

Bertaux, Émile. Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli. Napoli, 1899. (André Pératé: Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 174. — C. v. Fabriczy: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 401.)

Bertram, Adolf. Geschichte des Bisthums Hildesheim. 1. Bd. Hildesheim. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 93.)

Beruete, A. de. Vélasquez. (P. L.: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 76.)

Besnard, A. Monographie de l'église et de l'Abbaye St.-Georges de Boscherville. Paris, 1899. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 446.)

Blanchet, Adrien, et Fr. de **Villenoisy.** Guide pratique de l'antiquaire. Paris, 1899. (Émile Dacier: La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 79. — Jean-J. Marquet de Vasselot: La Chronique des arts, 1899, S. 224.)

Bloch, David. Herder als Aesthetiker. Berlin. 1896. (H. Lambel: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 782.)

Bode, Wilhelm. Altflorentiner Majoliken. [= Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlgn., 1898, 4. Heft.] (Jean-J. Marquet de Vasselot: La Chronique des arts, 1899, S. 18.)

— Rembrandt. Bd. 1—3. (P. Schubring: Frankfurter Ztg., 11. Oktob. 1899, Morgenblatt.)

Börckel, Alfr. Gutenberg. Giessen, 1897. (E. Voulliéme: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 217.)

Boetticher, Adolf. Anleitung für die Pflege und Erhaltung der Denkmäler in der Provinz Ostpreussen. Königsberg i. P., 1898. (—d.: Die Denkmalpflege, 1899, S. 52. — Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 419.)

— Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. Heft VIII. Königsberg, 1898. (β: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 175. — J. Kolberg: Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland, 1899, Sp. 150.)

Bojanowski, P. und C. **Ruland.** Hundertvierundzwanzig Jahre Weimarischer Geschichte in Medaillen. Weimar, 1898. (Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 688.)

Bonnaffé, Edmond. Etudes sur la vie privée de la Renaissance. Paris, 1898. (A. R.: La Chronique des arts, 1898, S. 338.)

Boos, Heinrich. Geschichte der rheinischen Städtekultur. 2. Thl. Berlin, 1897. (Karl Uhlirz: Deutsche Litteraturztg., 1898, Sp. 1882.)

Borghesi, S. e L. **Banchi.** Nuovi documenti per la storia dell' arte senese. Siena, 1898. (C. v. Fabriczy: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 397.)

Borrmann, R. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- u. Deckenmalereien in Deutschland. Lief. 1—4. Berlin, 1897—99. (Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 525.)

Bouillet, A. Le Mont Saint-Michel. (Jos. Casier: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 60.)

— Les églises paroissiales de Paris. (M.: Bulletin monumental, 1898, S. 394.)

Bourdery, L. and E. **Lachenaud.** Léonard Limosin. (The Studio, Vol. 16, 1899, S. 141.)

Boyer d'Agen. Pinturicchio. Paris, 1898. (A. C.: L'Arte, II, 1899, S. 107.)

Brandt, Gustav. Hans Gudewerdt. Leipzig, 1898. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 563. — Th. Hampe: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 177. — H. St.: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1899, Nr. 3. — A. M.: La Chronique des arts, 1898, S. 285.)

Braun, Joseph. Die pontifikalen Gewänder des Abendlandes. Freiburg, 1898. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 348.)

Brinton, S. The Renaissance in Italian art. London, 1898. (R.: Rivista storica italiana, 1899, S. 151.)

Brizi, Alfonso. Della Rocca d'Assisi insigne monumento nazionale di architettura. Assisi, 1898. (G. Carocci: Arte e storia, XVIII, 1899, S. 31.)

Broussolle, J. C. La vie esthétique. Paris, 1897. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1697.)

Brünner, Carl. Anatomie für Künstler. Kassel, 1896. (v. L.: Oesterreichisches Litteraturblatt, VII, 1898, Sp. 722.)

Bruun, Joh. Adolph. An Inquiry into the Art of illuminated Manuscripts. P. I. Edinburgh. (O. v. Schleinitz: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XV, 1898, S. 512.)

Buchwald, Conr. Adriaen de Vries. Leipzig, 1899. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 867. — J. M. V.: La Chronique des arts, 1899, S. 146.)

Burckhardt, H. Die Entstehung des Weimarischen Parks. Weimar, 1898. (Liter. Centralblatt, 1899, Sp. 688.)

— Jakob. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel, 1898. (Heinr. Wölfflin: Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 65. — Schubring: Sitzungsbericht VII, 1898, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Erinnerungen aus Rubens. Basel, 1898. (M. G. Zimmermann: Kunstchronik, N F., X, 1899, Sp. 260. — vl.: Die Kunst für Alle, XIV, 1898—99, S. 223.)

Cahn, Julius. Die Medaillen und Plaketten der Kunstsammlung Metzler. Frankfurt a. M., 1898. (Domanig: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 593.)

Caliari, Pietro. Intorno a Paolo Veronese. Verona, 1899. (V. L.: L'Arte, II, 1899, S. 231.)

Catálogo histórico-descriptivo de la R. Armería de Madrid. Madrid, 1898. (W. B.: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, S. 237. — v. H.: Die Kunst für Alle, XIV, 1898—99, S. 286.)

Cavalcaselle, G. B., e J. A. **Crowe.** Storia della Pittura flamminga. Edizione originale italiana. Firenze, 1899. (A. Venturi: L'Arte, II, 1899, S. 231.)

Cechner, Antonín. O slocích stavebních. [Von den Baustilen.] Prag, 1898. (Helfert: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 433.)

Chautard, J. Numismatique Vendômoise. Deux grandes médailles de César, duc de Vendôme. Vendôme, 1899. (R. Richebé: Gazette numismatique française, 1899, S. 213.)

Choisy, Auguste. Histoire de l'architecture. Paris, 1899. (Émile Dacier: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 431. — L. C.: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 164.)

Clausse, Gustave. Les monuments du Christianisme au moyen-age. 2 vol. Paris, 1893—97. (André Pératé: Bulletin critique, 1899, S. 50.)

Clemen, Paul. Die Denkmalpflege in Frankreich. Berlin, 1898. (Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 732. — J. Kohte: Die Denkmalpflege, 1899, S. 44.)

— Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. III. Bd. Heft 1—5. Düsseldorf, 1894—98. (F. C. Heimann: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 351. — β: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1657.)

Cloquet, L. Traité d'architecture. Paris et Liége, 1898. (Charles Lucas: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 256.)

Colvin, Sidney. A Florentine Picture Chronicle. London, 1898. (P. K.: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 133. — V.: L'Arte, II, 1899, S. 111. — Paul Kristeller: Sitzungsbericht VI, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. — The Athenaeum, 22. Oktober 1898.)

Codices e vaticanis selecti phototypice expressi. Vol. I: Fragmenta et picturae vergiliana codicis vaticanis 3225. Romae, 1899. (G. B.: L'Arte, II, 1899, S. 239.)

Condivi, Ascanio. Das Leben Michelangelos. Uebersetzt von H. Pemsel. München, 1898. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 20. — Hamburg. Corresp., 1899, Nr. 4.)

Congress, Der Wiener. Wien, 1898. (Ms.: Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1899, Nr. 2, S. 13.)

Cook, E. T. A Popular Handbook to the National Gallery of British Art. (The Athenaeum, 18. März 1899.)

Cosenza, Giuseppe. Il cimitero e la cappella stabiana di s. Biagio. Napoli, 1898. (P. Crostarosa: Nuovo bullettino di archeologia cristiana, IV, 1898, S. 245. — A. Taramelli: Rivista storica italiana, 1899, S. 237.)

Cust, L. History of the Society of Dilettanti. (The Athenaeum, 8. Oktober 1898.)

— The Master E. S. and the Ars Moriendi. London. (v. S.: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 246. — O. v. Schleinitz: Zeitschr. f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 531.)

Czihak, E. v., und Walter **Simon.** Königsberger Stuckdecken. Leipzig, 1899. (J. Kohte: Die Denkmalpflege, 1899, S. 92. — Deutsche Bauzeitung, 1899, S. 376.)

Dalbon, Charles. Traité technique et raisonné de la restauration des tableaux. Paris, 1898. (Émile Dacier: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 432.)

Davidsohn, Robert. Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz. Berlin, 1896. (Walter Lenel: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 389.)

— Geschichte von Florenz. Berlin, 1896. (Walter Lenel: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 389. — C. Cipolla: Götting. gel. Anz., 160,10.)

Dehio, G. Kunstgeschichte in Bildern. Abt. III. Leipzig, 1898. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 197.)

— und G. v. **Bezold.** Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart, 1884—98. (Joseph Neuwirth: Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 62 u. 74. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 277.)

Demiani, Hans. François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn. Leipzig, 1897. (O. v. Falke: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 493.

— J. D.: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 77. — J. M. V.: Gazette d. beaux-arts, 3e période. t. 20, 1898, S. 350.)

Denais, J. Monographie de la Cathédrale d'Angers. Paris, 1899. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 357.)

Denkmäler der Baukunst. Gezeichnet von Studierenden der K. Technischen Hochschule zu Berlin. Lieferung 27. Berlin. (Pohlig: Kunstchronik, N. F. X, 1898, Sp. 39.)

Detzel, Heinrich. Christliche Ikonographie. 2 Bde. Freiburg, 1894–96. (R. Kralik: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 178. — F. J. Mone: Diöcesanarchiv von Schwaben, XVI, 1898, S. 174; XVII, 1899, S. 14, 28, 46, 121.)

Dimier, L. Benvenuto Cellini à la Cour de France. Paris, 1898. (E. M.: L'Arte. I, 1898, S. 488.)

Dobbert, E. Das Evangeliar im Rathause zu Goslar. II. [Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlgn., 1898.] (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 590.)

Dobschütz, Ernst v. Christusbilder. 1. Hälfte. Leipzig, 1899. (G. Kr.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 610.)

Donnet, Fernand. Les cloches d'Anvers; les fondeurs Anversois. Anvers, 1899. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 260. — Marsy: Bulletin monumental, 1899, S. 83.)

Doren, A. Entwickelung und Organisation der florentinischen Zünfte. (G. Vitelli: La Cultura, anno XVIII, Nr. 13.)

Dülberg, Franz. Die Leydener Malerschule. Berlin, 1899. (Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 328.)

Ebe, G. Der deutsche Cicerone. 3. Bd. Leipzig, 1898. (D.: Zeitschrift für christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 350. — Deutsche Kunst, III, 1899, S. 90.)

Ebhardt, Bodo. Deutsche Burgen. Berlin, 1899. (—b—: Centralblatt der Bauverwaltung, 1899, S. 96.)

Eckardt, H. Alt-Kiel in Wort u. Bild. Kiel, 1897. (G. H.: Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 20.)

Ehrenberg, Hermann. Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen. Berlin u. Leipzig, 1899. (Joseph Neuwirth: Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 399 u. 406.)

Ehrle, F., et H. **Stevenson.** Les fresques du Pinturicchio dans les Salles Borgia au Vatican. Rome, 1899. (A. C.: L'Arte, II, 1899, S. 235. — E. St.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 322.)

Endl, Friedrich. Studien über die Ruinen des Horner Bodens. 1. Bd. 3. Heft. Wien, 1896. (St.: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 405.)

Engerand, Fernand. Histoire du musée de Caen. Caen, 1898. (E. D.: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 167.)

— Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710 par Nic. Bailly. Paris, 1899. (Paul Vitry: Revue archéologique, 3e série, t. 35, 1899, S. 169. — J. M. V.: Bulletin critique, 1899, S. 429.)

Enlart, C. L'art gothique et la Renaissance en Chypre. 2 vol. Paris. (Jean-J. Marquet de Vasselot: La Chronique des arts, 1899, S. 254. — Jean-J. Marquet de Vasselot: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 443.)

Erculei, Raffaele. Oreficerie etc., all' esposizione di arte sacra in Orvieto. Milano, 1898. (F. de Mély: La Chronique des arts, 1899, S. 118.)

Esser, Thomas. Zur Archäologie der Paternosterschnur. Freiburg, 1898. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XI, 1898, Sp. 284.)

Évangéliaire ancien serbe du prince Miroslav. Édition de la Majesté Alexandre I., roi de Serbie. Wien, 1897. (N. P. Kondakov u. V. Jagić: Archiv f. slav. Philologie, XXI, 1899, S. 302.)

Faccioli, Raffaele. Relazione dei lavori compiuti dall'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell' Emilia, dall' anno 1892 al 1897. Bologna, 1898. (a. j. r.: L'Arte, II, 1899, S. 99.)

Falke, Otto von. Sammlung Richard Zschille. Katalog der italien. Majoliken. Leipzig, 1899. (Jean-J. Marquet de Vasselot: La Chronique des arts, 1899, S. 169.)

Festschrift zum eilfhundertjähr. Jubiläum des Deutschen Campo Santo in Rom. Freiburg, 1897. (A. Starzer: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 170.)

Fischel, Oskar. Raphaels Zeichnungen. Strassburg, 1898. (W. v. Seidlitz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 471. — H. Dollmayr:

Deutsche Litteratur-Ztg., 1899, Sp. 874.)

Forcella, V. ed E. **Seletti.** Iscrizioni cristiane in Milano. Codogno, 1897. (O. Marucchi: Nuovo bullettino di archeologia cristiana, IV, 1898, S. 256.)

Foster, J. J. British Miniature Painters and their Works. (The Athenaeum, 9. September 1899.)

Fraschetti, Stanislao. Il Bernini. Milano, 1900. (Alfredo Melani: Arte e storia, XVIII, 1899, S. 112.)

Frauberger, H. Die Kunstsammlung Wilh. Peter Metzler. Frankfurt a. M., 1898. (O. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 77.)

Fries, Friedrich. Studien zur Geschichte der Elsässer Malerei. Frankfurt a. M., 1896. (Max Bach: Christliches Kunstblatt, 1899, S. 14.)

Frimmel, Theodor v. Galeriestudien. 1. Bd. Leipzig, 1898—99. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1658. — E. St.: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 183. — A. M.: La Chronique des arts, 1898, S. 349. — U. Th: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 470. — Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, VII, 1898, Sp. 691.)

Froehner, W. Collections du château de Goluchow. Verres chrétiens à figures d'or. Paris 1899. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 253.)

Führer, Joseph. Forschungen zur Sicilia Sotterranea. München, 1897. (R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 280. — Johannes Ficker: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 271. — F. von Duhn: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 513. — G. Patroni: La Cultura, N. S., anno XVIII, Nr. 4. — v. Funk: Tübinger Quartalschrift, 1899, S. 130. — Knöpfler: Hist.-polit. Blätter, 1898, S. 919. — [P. Delahaye]: Analecta Bollandiana, 1898, S. 345. — Hans Achelis: Theolog. Literaturztg., 1899. Nr. 15, Sp. 442. — Hirsch: Mittheilungen aus der hist. Litteratur, XXVII, 2. — H. Swoboda: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 565. — Taramelli: Rivista storica italiana, 1899, S. 236.)

Gabelentz, Hans von der. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei. Strassburg, 1899. (M. W.: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1899, Nr. 3. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1077. — Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 556.)

Gallerie, Le, nazionali italiane. Anno III. Roma, 1897. (C. v. Fabriczy: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 147.)

Garnier, L. Dictionnaire de la céramique. Paris, 1895. (Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 19.)

Geffroy, A. Etudes Italiennes. Paris, 1898. (André Baudrillart: Bulletin critique, 1899, S. 113.)

Gerster, L. Die schweizerischen Bibliothekszeichen. Bern, 1898. (K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg: Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898—99, S. 445. — K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg: Zeitschrift f. Bücherzeichen, IX, 1899, S. 4.)

Gesellschaft, Kunsthistorische, für photographische Publikationen. IV. Jahrg. 1898. (W. v. Seidlitz: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 228.)

Gewerbe-Museum, Mährisches, in Brünn. Katalog der Buchausstellung. Brünn, 1898. (E—r. L.: Magyar Könyvszemle, 1898, S. 301.)

Geymüller, Heinrich v. Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. 1. Heft. Stuttgart, 1898. (A. G.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1616. — P. Schubring: Frankfurter Zeitg., 13. Mai 1899.)

Gille, Philippe. Versailles et les deux Trianons. Tours. (Émile Dacier: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 429.)

Goldschmidt, Adolf. Die normannischen Königspaläste in Palermo. [Zeitschr. f. Bauwesen, 1898.] (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 587.)

Gosche, Agnes. Simone Martini. Leipzig, 1899. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1109.)

Gosset, A. Sainte-Clotilde de Reims. Reims, 1899. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 444.)

Graeven, Hans. Ein Reliquienkästchen aus Pirano. [Jahrb. d. Kunsthist. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserh., XX.] (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 712.)

— Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke. Serie I. 1898. (Josef Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 204.)

Grisar, Hartmann. Geschichte Roms. Freiburg, 1898. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 317.)

Günther, Reinhold. Frauenschönheit im Spiegel der Jahrhunderte. (Georg Minde-Pouet: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 997.)

Guggenheim, M. Due capolavori di Antonio Rizzo nel palazzo ducale di Venezia. Venezia, 1898. (V.: L'Arte, II, 1899, S. 110. — Alfredo Melani: Arte e storia, XVIII, 1899, S. 42. — Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 32.)

Gurlitt, Cornelius. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 19. Heft. Dresden. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 519.)

— Die Baukunst Frankreichs. Lief. 6. (Albrecht Haupt: Deutsche Bauzeitung, 1899, S. 127.)

— Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin, 1899. (W. v. Seidlitz: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 715.)

Gwynn, S. Memorials of an Eigtheenth-Century Painter. (The Athenaeum, 18. März 1899.)

Haendcke, Berthold. Die Chronologie der Landschaften A. Dürer's. Strassburg, 1899. (Joseph Neuwirth: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 408.)

Hampel, Joseph. A régibb középkor (IV—X. század) emlékei Magyarhonban. 2. kötet. Budapest, 1897. (J. Kont: Revue archéologique, 3e série, t. 34, 1899, S. 487.)

Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule. Liefg. 1. Haarlem. (U. Th.: Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 40.)

Harrisse, Henri. L. L. Boilly. Paris, 1898. (Henri Bouchot: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 339. — The Athenaeum, 17. Juni 1899.)

Hasack. Geschichte der deutschen Bildhauerkunst. (A. Marignan: Le Moyen âge, 1899, S. 419.)

Haseloff, Arthur. Codex purpureus Rossanensis. Berlin u. Leipzig, 1898. (Beissel: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 349. — J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 589. — Steph. Beissel: Stimmen aus Maria-Laach, 1899, S. 56. — S. B.: Bulletin critique, 1899, S. 110.)

— Eine thüringisch-sächsische Malerschule. Strassburg, 1897. (Artur Weese: Deutsche Litteraturztg., 1898, Sp. 1931. — P. Weber: Zeitschrift d. Vereins f. thüring. Geschichte u. Alterthumskde., 11, 3. — S. Berger: Bulletin critique, 1899, S. 68.)

Haupt, Albrecht. Backsteinbauten der Renaissance in Norddeutschland. Frankfurt a. M., 1899. (H. Ehrenberg: Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 412.)

Hausegger, Friedrich v. Die künstlerische Persönlichkeit. Wien, 1897. (Ernst Grosse: Deutsche Litteraturztg., 1898, Sp. 1668.)

Hupp, Otto. Ein Missale speciale Vorläufer des Psalteriums von 1457. München-Regensburg, 1898. (Adolf Schmidt: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVI, 1899, S. 65.)

Heitz, Paul. Originalabdruck von Formschneider-Arbeiten. Strassburg, 1899. (W. L. S.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVI, 1899, S. 422.)

Hertel, Albert und Max **Jordan.** Die alte Kaiserstadt Goslar. Goslar, 1898. (Adolf Rosenberg: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1898, S. 78.)

Heyck, Ed. Kaiser Maximilian I. Bielefeld, 1898. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1573.)

Hoffmann, Walter James. The graphic Art of the Eskimos. Washington, 1897. (Karl Woermann: Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 81.)

Hofstede de Groot, C. Rembrandt. 40 Photogravüren. (U. Th.: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 214.)

Holtzinger, Heinrich. Die altchristliche und byzantinische Baukunst. Stuttgart, 1899. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, IV, 1898, S. 253. — J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 708.)

Hottenroth, Friedrich. Deutsche Volkstrachten. Frankfurt a. M., 1898. (Kunstgewerbeblatt, N. F., X, 1899, S. 237.)

Humann, Georg. Ein Schwert mit byzantin. Ornamenten. Essen, 1899. (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 591.)

Jacquot, Albert. Les Adam et les Michel et Clodion. Paris, 1898. (A. M.: La Chronique des arts, 1899, S. 153.)

Jelinek, Ludwig. Madonna Sistina. Dresden, 1899. (E. H.: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 486. — Deutsche Kunst, III, 1899, S. 284. — P. Schubring: Frankfurter Ztg., 4. Nov. 1899, Morgenblatt.)

Joseph, D. und A. J. **Wauters.** Synoptische Tabellen. Berlin, 1898. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 115.)

Jung, H. R. u. W. **Schröder.** Das Heidelberger Schloss. Berlin, 1898. (Lssn.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 2004.)

Justi, Karl. Velazquez. (Der Kunstwart, 12. Jahrg., 17.—18. Heft.)

— Winckelmann. 2. Aufl. Bd. 1—3. Leipzig, 1898. (Heinrich Wölfflin: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 479. — Karl Neumann: Neue Jahrbücher f. das classische Alterthum, 2. Jahrg., 3. u. 4. Bandes 5. Heft.)

Kaemmerer, Ludwig. Hubert und Jan van Eyck. Bielefeld u. Leipzig, 1898. (La chronique des arts, 1898, S. 357. — G. Gr.: Die Kunst für Alle, XIV, 1898-99, S. 77. — J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 252. — J. Helbig: Archives Belges, I, 1899, S. 58. — G. V.: Nationalzeitung, 13. November 1898.)

— Memling. Bielefeld und Leipzig, 1899. (Karl Voll: Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 172—173.)

Kampmann, C. Die Graphischen Künste. Leipzig, 1898. (Dr. J. Loubier: Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, 1, 1899 — 1900, S. 111. — U. Th.: Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 40.)

Kingsley, Rose G. The history of French Art. London. (The Studio, V. 17, 1899, S. 206. — The Athenaeum, 17. Juni 1899.)

Klaczko, Julian. Rome et la Renaissance. Paris, 1898. (A. V.: L'Arte, I, 1898, S. 471. — Steinmann: Beilage z. Allgem. Zeitung, 1898, Nr. 286. — H. H.: Revue critique, 1899, S. 497. — P. de Nolhac: Revue critique, 1899, S. 170.)

Knapp, Fritz. Piero di Cosimo. Halle, 1899. (C. de Fabriczy: L'Arte, II, 1899, S. 233. — Hugo Haberfeld: Wiener Rundschau, 3. Jahrg., Nr. 18. — P. Schubring: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 296. — H. Thode: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 1078.)

Koch, Josef. Balthasar Neumann. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 91.)

Kohte, Julius. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen. Berlin, 1895—98. (Hossfeld: Die Denkmalpflege, 1899, S. 66.)

Koopmann, W. Raffaels Handzeichnungen. Marburg, 1897. (W. v. Seidlitz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 471. — Oskar Fischel: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 395.)

Korn, Wilhelm. Tizians Holzschnitte. Breslau, 1897. (Georg Gronau: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 1262.)

Kraus, Franz Xaver. Dante. Berlin, 1897. (Berthold Wiese: Deutsche Litteraturztg.: 1898, Sp. 1556. — C. von Fabriczy: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 115.)

— Geschichte der christlichen Kunst. (C. v. Fabriczy: Deutsche Rundschau, 25. Jahrg., 9. Heft. — G. Ficker: Götting. Gel. Anz., 160,9.)

Kristeller, Paul. Early Florentine Woodcuts. London, 1897. (F. Lippmann: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 491.)

Kroker, Ernst. Die Ayrersche Silhouettensammlung. Leipzig, 1899. (Klaus von Rheden: Zeitschrift für Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900, S. 216. — M. K.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 825.)

Krouthal, Paul. Lexikon der technischen Künste. Berlin, 1899. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 63. — M.: Centralblatt der Bauverwaltung, 1899, S. 132.)

Kuhn, Albert. Allgemeine Kunstgeschichte. (Zeitschrift des Vereines deutscher Zeichenlehrer, 1899, S. 233. — Franz Rieffel: Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland, 1899, Sp. 22.)

Lafenestre, Georges. La tradition dans la peinture française. Paris. (Émile Dacier: La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 79.)

— et E. **Richtenberger.** La peinture en Europe: La Hollande. Paris, s. a. (G. G.: Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1899, Nr. 1, S. 8.)

Lambin, Em. La Cathédrale et la Forêt. Paris, 1899. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 339.)

Lami, Stanislas. Dictionnaire des sculpteurs. Paris, 1898. (B. P.: La Chronique des arts, 1898, S. 357. — U. Th.: Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 21.)

Lange, Konrad. Der schlafende Amor des Michelangelo. Leipzig, 1898. (C. v. Fabriczy: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 306. — M. G. Z.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 2062. — H. Wölfflin: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 70.)

Lange, Konrad. Peter Flötner. Berlin, 1897. (H. Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 452.)

Lapauze, Henri. Les pastels de Maurice Quentin de la Tour. Paris, 1898. (E. S.: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 161. — J. R.: Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 103.)

Lauzun, Philippe. Chateaux Gascons de la fin du XIIIe siècle. Auch, 1897. (M.: Bulletin monumental, 1899, S. 395.)

Law, Ernest. Vandyck's Pictures at Windsor Castle. Munich, 1899. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 410.)

Le Blant, Edm. Les commentaires des livres saints et les artistes chrétiens. Paris, 1899. (M. D.: Revue critique, 1899, S. 487.)

Leitschuh, Franz Friedrich. Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. Strassburg, 1898. (Hans Rosenhagen: Deutsche Litteraturztg., 1898, Sp. 1734.)

— Giovanni Battista Tiepolo. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 91.)

Lemcke, Hugo. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin. Heft 1. Stettin, 1898. (J. Kohte: Die Denkmalpflege, 1899, S. 36.)

Lempfrid, Heinrich. Kaiser Heinrich II. am Münster zu Thann. Strassburg, 1897. (B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 282.)

Leonardo da Vinci. Frammenti letterari e filosofici, trascelti dal dott. Edmondo Solmi. Firenze, 1899. (V.: L'Arte, II, 1899, S. 98.)

Lewine, J. Bibliography of Eighteenth Century Art. (The Athenaeum, 15. Juli 1899.)

Lichtwark, Alfred. Hamburg. Niedersachsen. Dresden, 1897. (Richard Linde: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 508.)

Lippmann, Friedrich. Kupferstiche u. Holzschnitte alter Meister, in Nachbildungen hrsg. v. d. Reichsdruckerei. Mappe IX. (Theod. Goebel: Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900, S. 234.)

Lipps, Theodor. Komik und Humor. Hamburg, 1898. (Ernst Grosse: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 454.)

— Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen. Leipzig, 1897. (K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1812. — F. Schumann: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 215.)

Lübke, Wilhelm. Grundriss der Kunstgeschichte. 12. Aufl., bearb. v. Max Semrau. I. Stuttgart, 1899. (Christliches Kunstblatt, 1899, S. 63. — Zeitschrift f. weibl. Bildung, XXVII, 12. — Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 519. — F. K.: Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer, 1899, S. 217.)

Lutsch, Hans, und Otto F. **Probst.** Breslaus malerische Architekturen. (i.: Deutsche Bauzeitung, 1899, S. 239.)

Magherini Graziani, G. L'arte a Città di Castello. Città di Castello, 1898. (E. Calzini: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 70. — D. G.: Arte e storia, XVIII, 1899, S. 55. — R. Ricci: La Cultura, anno XVIII, No. 12. — Pierre de Nolhac: La Chronique des arts, 1898, S. 321. — Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 32. — Egidio Calzini: Bollettino d. r. deputazione di storia patria per l' Umbria, V, 1899, S. 190.)

Magistretti, Marco. Appunti per la storia dell' abbazia di Civate. Milano, 1898. (G. G.: L'Arte, II, 1899, S. 237.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca San Casciano, 1899. (E. Calzini: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 12. — C. v. Fabriczy: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 321. — a. j. r.: L'Arte, II, 1899, S. 110.)

Male, Emile. L'art religieux du XIIIe siècle en France. Paris, 1898. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 95. — Emile Dacier: La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 253. — a. j. r.: L'Arte, II, 1899, S. 217. — F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 353. — Jean-J. Marquet de Vasselot: La Chronique des arts, 1899, S. 108. — The Athenaeum, 17. Juni 1899.)

Mancini, G. Il contributo dei Cortonesi alla coltura italiana. Firenze, 1898. (G. Mazzatinti: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 8.)

Mandach, Conrad de. Saint Antoine de Padoue et l'Art italien. Paris, 1899. (Paul Vitry: La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 245. — E. Bertaux: Bulletin critique, 1899, S. 511.)

Mann, Nikolaus. Jesus Christus am Kreuze in der bildenden Kunst. 2. Aufl. Prag, 1897. (W. A. Neumann: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 403.)

Marignan, A. Louis Courajod. I. Paris, 1899. (Emile Male: Revue critique, 1899, S. 492.)

Martinozzi, Mario. La tomba di Taddeo Pepoli. Bologna, 1898. (E. M.: L'Arte, I, 1898, S. 487.)

Marzo, Gioacchino di. La pittura in Palermo. Palermo, 1899. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1203.)

Matthaei, Adelbert. Zur Kenntniss der mittelalterl. Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Leipzig, 1898. (B.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 2062. — I. M. V.: La Chronique des arts, 1899, S. 91. — E. Schwedeler-Meyer: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 1389.)

Mauceri, Enrico. Statue gaginiane del r. Museo arch. di Siracusa. Siracusa, 1897. (V. L.: L'Arte, I, 1898, S. 485.)

Maulde la Clavière, R. de. Les femmes de la Renaissance. Paris, 1899. (Emile Dacier: La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 254. — O. F.: La Chronique des arts, 1899, S. 37.)

Mauri, de. L'amatore di maioliche. Milano, 1899. (F. Malaguzzi Valeri: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 234. — Giuseppe Mazzatinti: Bollettino d. r. deputazione di storia patria per l'Umbria, V, 1899, S. 185.)

Mayer, Anton. Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. III, 1. Wien, 1898. (Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 437.)

— Eduard von. Schopenhauers Aesthetik. Halle a. S., 1897. (Theodor Lorenz: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 1213.)

Meier, P. J. Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig. Bd. I. Wolfenbüttel, 1896. (U. Th.: Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 155.)

Melani, Alfredo. Manuale di scultura italiana. 2a ed. Milano, 1899. (E. C.: Rassegna bibliografica dell'arte italiana, II, 1899, S. 169. — La Chronique des arts, 1899, S. 278.)

Meyer, Alfred G. Canova. Bielefeld u. Leipzig, 1898. (La chronique des arts, 1898, S. 357.)

— Oberitalienische Frührenaissance. I. Berlin, 1897. (G. Grugnola: L'Ingegneria civile e le arti industriali, Torino, vol. XXV, 1899, fasc. 4. — E. Calzini: Rassegna bibliografica dell'arte italiana, anno II, 1899, Nr. 9—10.)

Mitius, Otto. Ein Familienbild aus der Priscillakatakombe. Freiburg, 1895. (Manuel Dohl: Revue critique, 1899, S. 74.)

Mitius, Otto. Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums. Freiburg, 1897. (Manuel Dohl: Revue critique, 1899, S. 74.)

Molinier, Emile. Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V. à la fin du XVIII siècle. Vol. II—III. Paris. (The Athenaeum, 19. November 1898.)

— Quelques ivoires récemment acquis par le Louvre. [Gazette d. beaux-arts, 1898.] (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 593.)

Mommert, Carl. Die Heilige Grabeskirche zu Jerusalem. Leipzig, 1898. (Josef Strzygowski: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 753. — J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 585.)

Monget, Cyprien. La Chartreuse de Dijon. T. I. Montreuil-sur-Mer, 1898. (B. P.: La Chronique des arts, 1899, S. 224.)

Montault, X. Barbier de. Oeuvres complètes. T. XIII. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 261.)

Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge. Leipzig. (Deutsche Bauzeitung, 1898, S. 607.)

Mothes, Oskar. Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaues. Leipzig, 1898. (E. Gradmann: Christliches Kunstblatt, 1899, S. 6 u. 26.)

Mühlbrecht, Otto. Die Bücherliebhaberei. 2. Aufl. Bielefeld, 1898. (M. Grolig: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 335. — E-r. Magyar Könyvszemle, 1895, S. 412.)

Müller, Dav. Heinr., u. Julius v. **Schlosser.** Die Haggadah von Sarajevo. Wien, 1898. (F. E.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVI, 1899, S. 323. — C. de Fabriczy: L'Arte, I, 1898, S. 488. — A. Haseloff: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 321.)

— Josef. Eine Philosophie des Schönen. Mainz, 1897. (Alfred Biese: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 994.)

Müntz, Eugène. La tiare pontificale du VIIIe au XVIe siècle. Paris, 1897. (F. D.: Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 143. — Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 19. — The Athenaeum, 12. August 1899.)

— Leonard de Vinci. Paris, 1899. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 155. — H. W.: Literar. Cen-

tralblatt, 1899, Sp. 1139. — Raymond Bouyer: Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 21, 1899, S. 81. — Marcel Nicolle: La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 163. — Arte e storia, XVIII, 1899, S. 107. — The Studio, Vol. 16, 1899, S. 211. — The Athenaeum, 24. December 1898. — André Baudrillart: Bulletin critique, 1899, S. 384.)

Müntz, Eugène. Les arts à la Cour des Papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III. Paris, 1898. (C. v. Fabriczy: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 468. — Emile Dacier: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 254.)

Museum, Schlesisches, der bildenden Künste zu Breslau. Illustrierter Katalog. Breslau. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 117.)

Mycielski, Georg. Alexander Kucharski. Krakau, 1898. (K.: Oesterreichisches Litteraturblatt, VII, 1898, Sp. 658.)

Nef, Willi. Die Aesthetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntniss. Leipzig, 1898. (O. Külpe: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 1116.)

Neumann, Wilhelm. Karl August Senff. Reval, 1895. (Th. H.: Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1899, Nr. 1.)

Neuwirth, Joseph. Die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages. Berlin, 1896. (S.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 318.)

— Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag. Prag, 1898. (H. Thode: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 919. — Berth. Riehl: Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 163. — H. H.: La Chronique des arts, 1899, S. 235. — W. A. Neumann: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 338.)

Nève, J. L. Dalman, peintre espagnol. Anvers, 1899. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 261.)

Nöhring, Johannes und Friedr. **Schlie.** Der Hamburger Meister vom J. 1435. Lübeck, o. J. (Friedländer: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 270.)

Obernitz, W. v. Vasari's allgemeine Kunstanschauungen. Strassburg, 1897. (G. Gr.: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 130.)

Oechelhäuser, Adolf v. Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Tauberbischofsheim. Freiburg, 1898. (Künstle: Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland, 1899, Sp. 244.)

Oidtmann, H. Die Glasmalerei. II. Theil. 1. Bd. Köln, 1898. (Albert Kuhn: Oesterreichisches Litteraturblatt, VII, Sp. 594.)

Otte, Heinrich. Archäologischer Katechismus. Neu bearbeitet von Heinrich Bergner. Leipzig, 1898. (H.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 278. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1953.)

Pannewitz, A. v. Formenlehre der romanischen Baukunst. Leipzig, 1898. (H—t.: Deutsche Bauzeitung, 1899, S. 432.)

Papa, Ulisse. Una questione d'arte per la Loggia di Brescia. Roma, 1898. (G. C.: Arte e storia, XVIII, 1898, S. 158.)

Pauli, Gustav. Venedig. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 2.) Leipzig, 1898. (U. Th.: Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 136. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1899, p. 1005. — La Chronique des arts, 1898, S. 358.)

Perrault-Dabot, A. L'église de Marolles-en-Brie. Paris, 1898. (Eugène Lefèvre-Pontalis: Revue archéologique, 3e série, t. 33, 1898, S. 311.)

Peyre, R. Répertoire chronologique de l'histoire universelle des beaux-arts. Paris, 1899. (E. M.: La Chronique des arts, 1899, S. 246.)

Pfaff, Friedrich. Die grosse Heidelberger Liederhandschrift. Heidelberg, 1899. (F. Piquet: Revue critique, 1899, S. 328.)

Pfleiderer, Rudolf. Die Attribute der Heiligen. Ulm, 1898. (Christliches Kunstblatt, 1898, S. 159. — B.: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1899, Nr. 3. — U. Th.: Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 86. — P. R. Meinhard: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 145.)

Philippi, Ad. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. (Strobl: Zeitschrift f. d. Realschulw., XXIV, 8. — †: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 265. — M.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 354. — A. M.: La Chronique des arts, 1899, S. 65.)

Pilloy, P. Études sur d'anciens lieux de sépultures dans l'Aisne. T. 3e, fasc. 1er. Saint-Quentin et Paris, 1899. (Salomon Reinach: Revue archéologique, 3e série, t. 34, 1899, S. 483.)

P(onte), P. da. L'opera del Moretto. Brescia, 1898. (Gustavo Frizzoni: L'Arte, II, 1899, S. 107.)

Procksch, A. Bernhard August Freiherr von Lindenau als Kunstfreund. Altenburg, 1899. (B.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 295.)

Proctor, Robert. Early Printed Books. Vol. II. London. (O. v. S.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 2, 1898 — 1899, S. 395.)

Radisics, Jenö. Magyar műkincsek. I. Budapest, 1896. (E—r.: Magyar könyvszemle, 1898, S. 97.)

Raupp, K. Katechismus der Malerei. 3. Aufl. Leipzig. (Christliches Kunstblatt, 1898, S. 191.)

Reimers, J. Handbuch für die Denkmalpflege. Hannover, 1899. (Die Denkmalpflege, 1899, S. 68.)

Renard, Edmund. Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Bonn. (R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 279.)

Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Anno 1—2. Madrid, 1897—98. (E. Hübner: Deutsche Litteraturztg., 1898, Sp. 1631.)

Reymond, Marcel. La Sculpture florentine, 1—2. Florence, 1898—99. (E. Bertaux: Gazette d. beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 241. — Gustavo Frizzoni: Arte e storia, XVIII, 1899, S. 14 u. 22. — E. Calzini: Rassegna bibliografica dell'. arte italiana, II, 1899, S. 117. — Edouard Beaudouin: Bulletin critique, 1899, S. 85. — Henri Hauvette: Revue critique, 1899, S. 155.)

Ricci, Corrado. Antonio Allegri da Correggio. Berlin, 1897. (Georg Gronau: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 317.)

— Avori di Ravenna. [Arte italiana decorativa e industriale, 1898.] (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 713.)

Richter, J. P. Lectures on the National Gallery. London, 1898. (E. St.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 269. — L'Arte, II, 1899, S. 100. — The Studio, Vol. 16, 1899, S. 71.)

— Otto. Atlas zur Geschichte Dresdens. Dresden, 1898. (Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 957. — Ermisch: Neues Archiv f. Sächs. Geschichte u. Alterthumskde., XX, 1—2.)

Riehl, Berthold. Die Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig, 1898. (Ph. M. Halm: Centralblatt d. Bauverwaltung, 1898, S. 529. — B.: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1898, Nr. 6. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 280. — H. S.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 28. — B. Haendcke: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 235. — Hirn: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 370.)

Robert, Karl. Römisches Skizzenbuch. Halle, 1897. (T. S.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 61.)

Rooses, M., et Ch. **Ruelens.** Correspondance de Rubens. Anvers, 1898. (a. j. r.: L'Arte, II, 1899, S. 236.)

Roux de Valdonne, Paul de. Recherches sur la perspective. Paris. (A. M.: La chronique des arts, 1899, S. 38.)

Rowe, E. French Wood Carvings from the National Museums. Three Series. (The Athenaeum, 14. Januar 1899.)

Saher, Édouard von. Toegepaste Kunst in Nederland uit de 17. en 18. Eeuw. Haarlem, 1898. (Antony Valabrègue: La Chronique des arts, 1898, S. 338.)

Sallet, Alfred v. Münzen u. Medaillen. Berlin, 1898. (H. Buchenau: Blätter für Münzfreunde, 1899, No. 6, S. 31. — Hey: Blätter f. d. Gymn.-Schulwesen, XXXV, 7—8. — K. Domanig: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 403.)

Sauerhering, F. Vademecum f. Künstler und Kunstfreunde. 2. Thl. Stuttgart, 1897. (D.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 318.)

Schaefer, Georg. Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Darmstadt, 1898. (H. Weizsäcker: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 154. — B.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1695. — H. Weizsäcker: Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland, 1899, Sp. 85.)

Schäfer, Karl. Die Baukunst des Abendlandes. Leipzig, 1898. (Kunstgewerbeblatt, N. F., 1898, S. 227.)

Schider, Fritz. Plastisch-anatomischer Handatlas. Leipzig, 1898. (Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 40. — B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 32. — Deutsche Kunst, III, 1898, S. 57.)

Schlumberger, Gustave. L'épopée byzantin à la fin du dixième siècle. Paris, 1896. (Carl Neumann: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 528.)

Schmarsow, August. Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Leipzig, 1897. (Georg

Gronau: Blätter f. liter. Unterhaltung, 1898, Nr. 51—52.)

Schmidt, Robert. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Askanischen Fürstenhauses im ehemaligen Herzogthum Lauenburg. Dessau, 1899. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 317.)

Schönermark, Gustav. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Fürstentums Schaumburg-Lippe. Berlin, 1897. (—y: Kunstchronik, N. F., X, 1898, Sp. 101. — Bm.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1696.)

Schubert v. Soldern, Zdenko Ritter. Die Baudenkmale von Samarkand. Wien, 1898. (Josef Strzygowski: Deutsche Litteraturztg., 1898, Sp. 1976.)

Schubring, Paul. Altichiero. Leipzig, 1898. (H. Thode: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 278.)

Schultz, Alwin. Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. (Deutsche Kunst, III, 1899, S. 90.)

Schultze, Victor. Die Quedlinburger Itala-Miniaturen d. K. Bibliothek in Berlin. München, 1898. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1796. — Nuovo bullettino di archeologia cristiana, 1898, S. 252. — Römische Quartalschrift, XII, 1898, S. 407. — Josef Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 203.)

Schumann, Paul. Der Trojanische Krieg. Dresden, 1898. (Henry Thode: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 230.)

Schwarz, Johann. Die kaiserl. Sommerresidenz Favorita. Wien, 1898. (Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 853.)

Schweitzer, Hermann. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler. Strassburg, 1899. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1077. — Simon: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1899, Nr. 1.)

Seidel, Paul. Das Hohenzollern-Jahrbuch. 2. Jahrg., Berlin und Leipzig, 1898. (Zeitschrift für Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900. S. 35. — Frankfurter Zeitung, 1899, Nr. 50.)

Serrano Fatigati, Enrique. Claustros romanicos espanoles. Madrid, 1898. (Dom E. Roulin: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 163.)

Sgulmero, Pietro. Il Moretto a Verona. Verona, 1899. (V. L.: L'Arte, II, 1899, S. 106.)

Silber, Paul. Rokoko-Schloss Wilhelmsthal. (h—: Kunstgewerbeblatt, N. F., X, 1899, S. 197.)

— Schloss „Fröhliche Wiederkunft". Leipzig, 1897. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 213. — h—: Kunstgewerbeblatt, N. F., X, 1899, S. 197.)

— Schloss Hummelshain. Leipzig, 1897. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 213.)

— Schloss Wilhelmsthal bei Cassel. Leipzig, 1897. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 213.)

Simoneschi, L. Notizie e questioni intorno a Francesco Traini. Pisa, 1898. (E. M.: L'Arte, I, 1898, S. 482.)

Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexicon. 6. Halbbd. Frankfurt a. M., 1898. (A. V.: L'Arte, I, 1898, S. 470.)

Sizerane, Robert de la. Ruskin et la religion de la beauté. Paris, 1898. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 70.)

Soullié, Louis. Les ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIX[e] siècle. Paris. (Émile Dacier: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 430.)

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Aufl. Leipzig, 1898—1899. (S.: Zeitschrift für christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 278. — Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 469. — U. Th.: Kunstchronik, N. F., 1898, Sp. 154. — Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 93.)

— Jaro. Das Leben Jesu in Bildern. Berlin. (Christliches Kunstblatt, 1898, S. 190.)

— — Das radirte Werk des Adriaen van Ostade. Berlin, [1898]. (Corn. Hofstede de Groot: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 83.)

Stammler, Jakob. Der Domschatz von Lausanne. Bern. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 497.)

Steinacker, Karl. Die Holzbaukunst Goslars. Goslar-Berlin, 1899. (U.: Centralblatt d. Bauverwaltung, 1899, S. 472.)

Steinmann, Ernst. Pinturicchio. Bielefeld u. Leipzig, 1898. (F. R.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 127.)

— Rom in der Renaissance. Leipzig, 1899. (J. G.: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 166. — L'Arte, I, 1898, S. 471. — Christian

Eckert: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 236. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1899. Sp. 1005.)

Stephani, Gustav. Die textile Innendekoration. Halle, 1898. (Lauffer: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1899, Nr. 2.)

Stern, Paul. Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. Hamburg, 1898. (Alfred Biese: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 492.)

Stiehl, O. Der Backsteinbau romanischer Zeit. Leipzig, 1898. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst. XI, 1898, Sp. 383. — B.: Literar. Centralblatt, 1899. Sp. 59. — A. M.: Arte e storia, XVIII, 1899, S. 31 u. 41. — E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1898, S. 572. — Arte italiana decorativa e industriale, VIII, 1899, S. 10.)

Storelli, A. Jean-Baptiste Nini. Tours, 1896. (F. Mazerolle: Gazette numismatique française, 1899, S. 89. — E. D.: La revue de l'art ancien et moderne, V, 1899, S. 168.)

Stolberg, A. Tobias Stimmer's Malereien an der astronom. Münsteruhr zu Strassburg. Strassburg, 1898. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1733.)

Stoedtner, Franz. Katalog von Lichtbildern über Kunstgewerbe und Decoration. Berlin, 1898. (m.: Kunstgewerbeblatt, N. F., X, 1899, S. 158.)

Stratz, C. H. Die Schönheit des weiblichen Körpers. Stuttgart, 1898. (—yg—: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1239.)

Stuers, Victor de. Le Musée National d'Amsterdam. Amsterdam, 1898. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1899, S. 164.)

Stuhlfauth, G. Bemerkungen von einer christlich-archäologischen Studienreise. [Mitthlgn. d. K. deutsch. archäol. Inst., Röm. Abt., XIII.] (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 587.)

— Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg i. B., 1897. (Josef Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 205. — Wiegand: Theol. Litbl., XX, 8.)

Supino, I. B. Il Medagliere Mediceo. Firenze, 1899. (Rivista italiana di numismatica, XII, 1899, S. 269.)

Thiollier, Félix. Art et archéologie dans le département de la Loire. Saint Étienne, 1898. (L. Régnier: Bulletin monumental, 1898, S. 179. — Revue de l'art chrétien, 1898, S. 484.)

Tschudi, Hugo v. Kunst und Publikum. Berlin, 1899. (W. Gensel: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 1326.)

Venturi, Adolfo. La Madonna. Milano, 1899. (E. Calzini: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 163. — L'Arte, II, 1899, S. 218. — Alfredo Milani: Arte e storia, XVIII, 1899, S. 75.)

Vischer, Friedrich Theodor. Das Schöne und die Kunst. (= Vorträge, 1. Reihe.) Stuttgart, 1898. (Max Dessoir: Deutsche Litteraturztg., 1898, Sp. 1851. — Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1656.)

Vöge, Wilhelm. Ueber die Bamberger Domsculpturen. [Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1899.] (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 710.)

Vogel, Julius. Anton Graff. Leipzig, 1898. (U. Th.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1898, S. 73. — P. H.: Die Kunst für Alle, XIV, 1898—99, S. 223. — Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 176.)

Vogler, C. H. Der Künstler u. Naturforscher Lorenz Spengler. Schaffhausen, 1898. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 833.)

Volkmann, Ludwig. Iconographia Dantesca. Leipzig, 1897. (C. von Fabriczy: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 115.)

Vollant, L. L'Église de Saint-Germain-lez-Corbeil. Paris. (A. M.: La Chronique des arts, 1898, S. 381.)

Warner, George F. Illuminated Manuscripts in the British Museum. London, 1899. (Arthur Haseloff: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 326.)

Wastler, Josef. Das Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzogen von Steiermark. Graz, 1897. (Strzygowski: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 184. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 307.)

Weber, Siegfried. Die Entwickelung des Putto. Heidelberg, 1898. (H. Semper: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 598. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 454.)

Weese, Arthur. Der Dom zu Bamberg. München, 1898. (Dehio: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 132.)

Weimar, Wilhelm. Monumental-Schriften. Wien, 1899. (v. Larisch: Allgemeines Litteraturblatt, VIII, 1899, Sp. 627. —

Peter Jessen: Kunstgewerbeblatt, N. F., X, 1899, S. 198.)

Weise, O. Schrift- und Buchwesen. Leipzig, 1899. (J. Loubier: Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, 1, 1899—1900, S. 238. — N.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 936.)

Wernicke, E. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler d. Prov. Sachsen. 21. Heft. Halle, 1898. (Bergner: Die Denkmalpflege, 1899, S. 20.)

Whitman, A. The Masters of Mezzotint. (The Athenaeum, 22. Juli 1899.)

Wilpert, Joseph. Die Gewandung der Christen. Köln, 1898. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, IV, 1898, S. 254. — d. W.: Römische Quartalschrift, XIII, 1899, S. 144. — Histor.-polit. Blätter, CXXIII, 4. — J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, S. 251.)

— Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakombe des hl. Callistus. Freiburg, 1897. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1657. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 280. — G. Ficker: Göttingische gelehrte Anzeigen, 160. Jahrg., Nr. 11.)

— L'affresco scoperto presso la basilica vaticana. Mantova, 1898. (V. L.: L'Arte, I, 1898, S. 470.)

— Un nuovo capitolo della storia del vestiario. Roma, 1899. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 118. — A. D.: Bulletin critique. 1899, S. 286.)

Wingenroth, Max. Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Heidelberg, 1897. (R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 288. — Hans Mackowsky: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 405.)

Winterberg, C. Petrus Pictor Burgensis: De prospectiva pingendi. Strassburg, 1899. (H. Thode: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 1194. — P. K.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., X, 1899, S. 324.)

Witting, Felix. Piero dei Franceschi. Strassburg, 1898. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 281. — Arthur Weese: Deutsche Litteraturztg., 1899, Sp. 1037. — Weisbach: Repertorium f. Kunstwissenschaft. XXII, 1899, S. 72.)

Wölfflin, Heinrich. Die klassische Kunst. München, 1899. (V.: L'Arte, II, 1899, S. 98. — Arthur Weese: Allgemeine Zeitung, Beilage, 1899, Nr. 91. — P. Schubring: Frankfurter Zeitung, 10. Juli 1899.)

Woermann, Karl. Cranach-Ausstellung Dresden 1899. Wissenschaftliches Verzeichniss. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 64.)

— Katalog der K. Gemäldegalerie zu Dresden. Grosse u. kleine Ausgabe. 4. Aufl. Dresden, 1899. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 505.)

Wolff, Felix. Die Abteikirche von Maursmünster. Berlin, 1898. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 29.)

— Karl, u. Rudolf **Jung.** Die Baudenkmäler in Frankfurt a M. (K. Th. Zingeler: Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland, 1899, Sp. 53 u. 85.)

Wormstall, A. Iodocus Vredis. Münster i. W., 1896. (M. Sch.: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 469.)

Wüscher-Becchi. Ursprung der päpstlichen Tiara. Rom, 1899. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 119.)

Wundt, Wilhelm. Die geometrisch-optischen Täuschungen. Leipzig, 1898. (—yg—: Literar. Centralblatt 1898, Sp. 1571.)

Zeitschrift für Bücherfreunde. 3. Jahrg. (Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 470. — Ferd. Cohrs: Theologische Literaturzeitg., 1899, Sp. 570.)

Zimmermann, Max, Gg. Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. Bd. 1. Leipzig, 1899. (Joseph Neuwirth: Kunstchronik, N. F., X, 1899, Sp. 497. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1140.)

— Oberitalische Plastik. Leipzig, 1897. (Adolph Goldschmidt: Deutsche Litteraturzeitg., 1898, Sp. 1651. — Cornelio de Fabriczy: L'Arte, I, 1898, S. 485. — E. Gradmann: Christliches Kunstblatt, 1899, S. 21. — H. St.: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1899, Nr. 2. — M. Zucker: Götting. gel. Anz., 1899, Juli.)

Zippel, Giovanni. Un ritratto celebre di Bernardo Clesio (dal Natale Trentino). Trento, 1898. (V. L.: L'Arte, II, 1899, S. 98.)

Zwiedineck-Südenhorst, Hans v. Venedig als Weltmacht und Weltstadt. Bielefeld, 1899. (Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1158.)





